CH. YRIARTE

MATTEO CIVIDALI

SCULPTURE ITALIENNE. — XV^e SIÈCLE.

MATTEO CIVITALI

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR

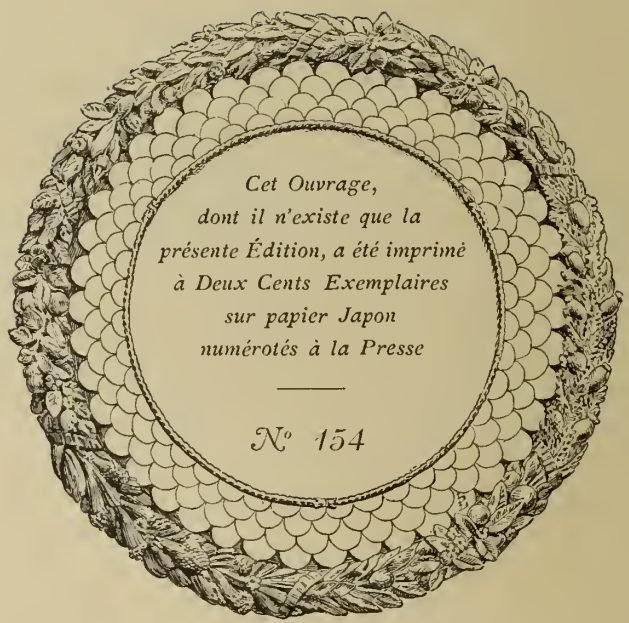
CHARLES YRIARTE

9 PLANCHES ET 100 ILLUSTRATIONS PAR PAUL LAURENT

PARIS
J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR
13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13
1886

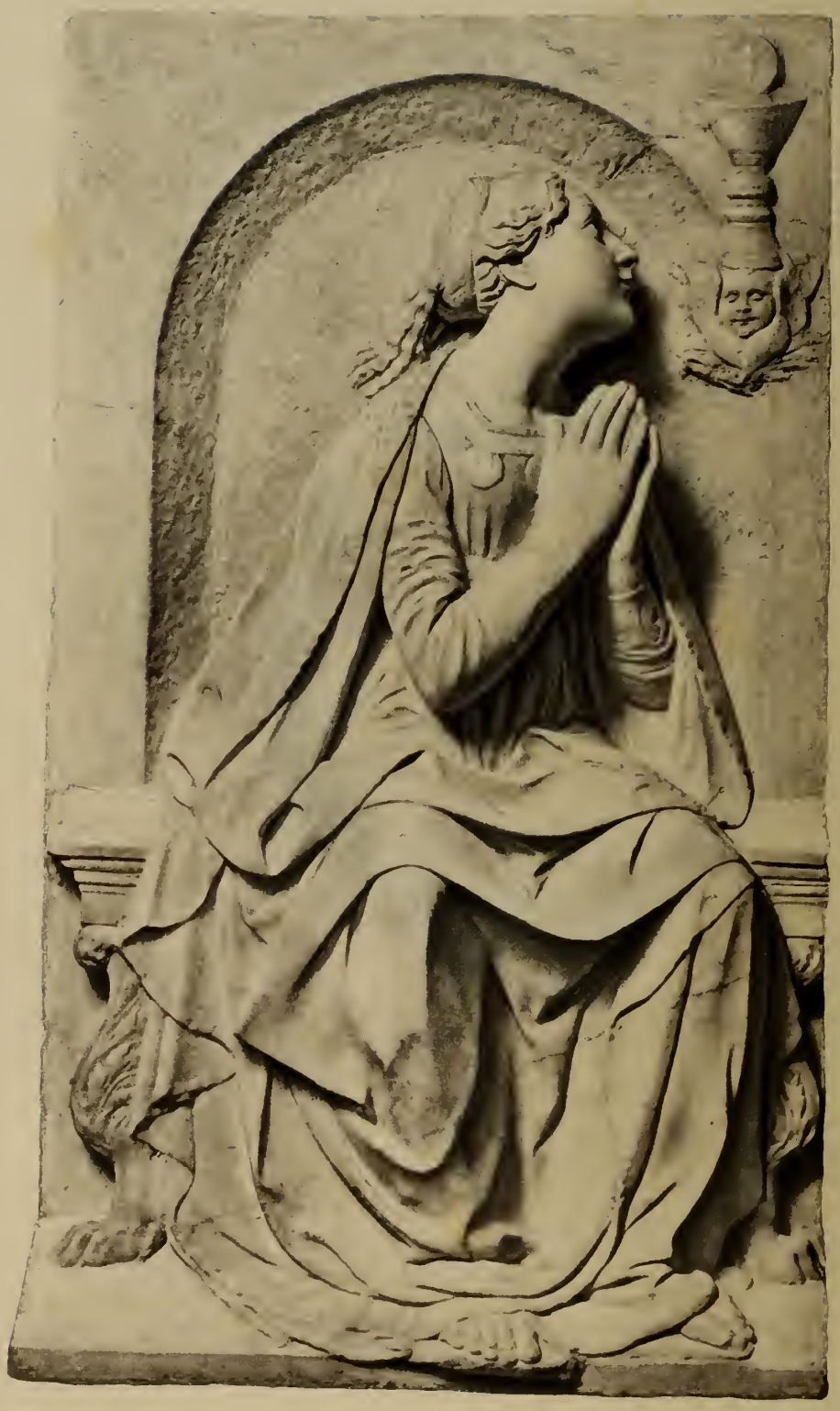
MATTEO CIVITALI

SA VIE ET SON ŒUVRE


Cet Ouvrage,
dont il n'existe que la
présente Édition, a été imprimé
à Deux Cents Exemplaires
sur papier Japon
numérotés à la Presse
N° 154

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/matteocivitalisa00yria



LA FOI

Bas-Relief au Campanile à Florence

SCULPTURE ITALIENNE. — XV^e SIÈCLE

MATTEO CIVITALI

SA VIE ET SON ŒUVRE

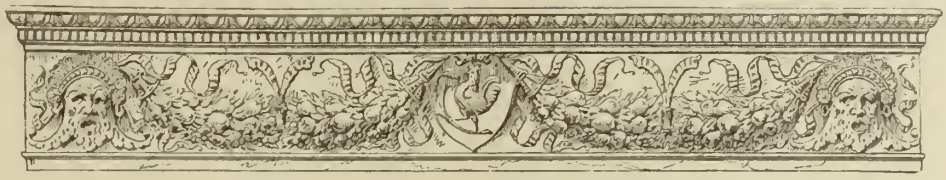
PAR

CHARLES YRIARTE

9 PLANCHES ET 100 ILLUSTRATIONS PAR PAUL LAURENT

PARIS
J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR
13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13
1886

L'Impression
de
MATTEO CIVITALI
a été faite
par
la Maison G. FISCHBACH
à Strasbourg



Frise du Volto Santo. — Cathédrale de Lucques.

SOMMAIRES DES CHAPITRES

Pages

PERSONNALITÉ de l'artiste. — Caractéristique de son talent et de sa manière. — Il est le dernier des Quattrocentisti. — Nécessité de lui donner sa place dans l'Histoire de l'Art . . . 1

Les antécédents de Matteo Civitali. — Sa première œuvre. — Il devait être le collaborateur anonyme d'Antonio Rossellino. — Preuves à l'appui 8

Autel du Saint-Sacrement, dans la cathédrale de Lucques, aujourd'hui détruit (1473) 16

La Balustrade du chœur de la Cathédrale (1478) 19

Matteo Civitali demande licence d'imprimer au nom de son frère (1477) . . 27

Tombeau de Domenico Bertini (1479) 30

Statue d'angle de la façade principale de San Michele 35

La Madona delle Tosse à l'église de la Trinité à Lucques (1480) 39

Christ exécuté pour l'église de Pieve de Lammari et pour celle de Segromigno (1481) 42

La Foi, bas-relief au Bargello de Florence 47

Le Volto Santo. — Cathédrale de Lucques (1481) 52

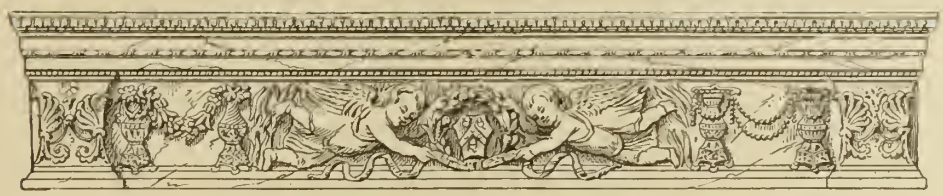
L'Autel de saint Régulus et son Tombeau. — Cathédrale de Lucques . . 61

Travaux dans le dôme de Pise, aujourd'hui détruits 71

Travaux mentionnés dans le testament de Matteo 74

Pages

Tabernacle de l'église San Frediano, remanié et défiguré (1489) 76
Pont sur le Serchio et Fortification de la ville (1490) 79
Le Sépulcre de San Romano, dans l'église de San Romano de Lucques (1490). 81
La Chaire à prêcher de la cathédrale de Lucques, dite le *Pulpito* (1494) . 85
Projet d'une statue équestre de Charles VIII (1495) 89
Les deux Bénitiers de la cathédrale de Lucques 93
Le Saint George de Sarzana 96
La Chapelle de San Giovanni, cathédrale de Gènes (date incertaine) . . . 105
Fragments d'œuvres de Matteo conservés à Lucques. — Sculptures dans le Musée de la ville 114
Bas-relief, l'Annonciation de la Vierge provenant du Monastère de San Ponziano 115
Saint-Silaus au Musée de Lucques. 117
Un Christ en marbre. — Fragment au Musée de Lucques. 118
Un Christ en marbre au Bargello. 119
Œuvres et fragments d'œuvres au South-Kensington Museum 120
Un Médaillon. — Collection Beckerath à Berlin 126
Monument au Musée national de Florence (figure attribuée à Mino de Fiesole) 128
Le Tombeau du Civitali à San Cristoforo 132
Catalogue chronologique des œuvres de Matteo Civitali 135



Frise du Bas-Relief, L'Annonciation. — Musée de Lucques.

TABLE DU PLACEMENT

DES NEUF PLANCHES

AVEC L'INDICATION DES PAGES CONTENANT LE TEXTE EXPLICATIF [1]

	A placer en face la Page	Page du Texte donnant l'Explication
LE TOMBEAU DE PIETRO NOCETO. — Cathédrale de Lucques	8	9
LES ANGES DU SAINT-SACREMENT. Cathédrale de Lucques	16	17
LE CHRIST DANS L'ÉGLISE DE LAMMERI. — Environs de Lucques.	44	42
LA FOI. — Bas-relief au Bargello à Florence	48	47
LE VOLTO SANTO. — Cathédrale de Lucques	52	52
AUTEL DE SAINT-RÉGULUS. — Cathédrale de Lucques	60	61

[1] Nous avons enrichi l'exemplaire de neuf Planches, tirées en bistre sur papier du Japon à la forme; elles se trouvent actuellement réparties dans le livre, mais le relieur peut les placer à côté de l'état, imprimé en noir.

	A placer en face la Page	Page du Texte donnant l'Explication
Fragment d'un Tombeau. — Église de la Madone, Porta San Pietro à Lucques	112	114
Bas-Relief de l'Annonciation. — Musée de Lucques	116	115
Frise de Tombeau provenant d'un monument de Lucques, aujourd'hui au Musée de South-Kensington à Londres.	120	123

Frise de l'Autel de Saint Régulus.

MATTEO CIVITALI

SCULPTEUR LUCQUOIS

(1436-1501)

PERSONNALITÉ DE L'ARTISTE. — CARACTÉRISTIQUE DE SON TALENT ET DE SA MANIÈRE

IL EST LE DERNIER DES QUATTROCENTISTI

NÉCESSITÉ DE LUI DONNER SA PLACE DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Matteo Civitali, né en 1436, meurt en 1501 ; sa vie se passe entre Florence, Lucques, Pise, Gênes, Sarzana et Carrare. Né dans le plus beau siècle de l'art en Italie, il a vécu dans la région qui a vu surgir les plus belles œuvres d'art depuis l'antiquité, et il a connu Donatello, Verocchio, Desiderio da Settignano, Mino, Luca della Robbia et les Rossellini. Matteo n'est point un inventeur, ni, par conséquent, un homme de tout premier ordre ; il suit l'impulsion donnée par les grands *trouveurs*, et ce n'est

que dans l'application de leurs formules qu'il montre une expression personnelle où se reflète une âme exquise.

Quand il entre en plein dans la production personnelle et originale (et il n'y entre guère qu'à quarante ans), les grands maîtres de la Proto-Renaissance ont déjà imprimé leur caractère au temps et trouvé leurs formules : il faudra le génie de Léonard et l'extraordinaire tempérament de Michel-Ange pour renouveler la face de l'art, faire un pas en avant, et exprimer des idées nouvelles dans une nouvelle forme.

A l'aurore du XVI^e^ siècle et au déclin du XV^e^, le sculpteur Matteo est bien l'anneau de la chaîne qui relie les deux époques ; quelques années encore et c'en est fait de l'expression des doux sentiments, de la demi-teinte harmonieuse et de cette sobriété des reliefs, où la vie est intense, parce qu'elle se révèle par ses accents les plus essentiels ; où le dessin est grand, parce qu'il est concentré et rassemblé ; où l'expression est forte, parce que la main traduit l'émotion de l'âme. Matteo est le dernier qui reste encore contenu, doucement ému, pieusement recueilli, ennemi du tumulte, des grands gestes, des contorsions superbes et des gigantesques efforts : il sculpte, pour ainsi dire, en ton mineur. A une certaine période de sa vie, on peut passer sans le voir, parce qu'il est voilé, modeste, et ne cherche que l'expression douce et les doux sentiments ; on peut ne pas l'entendre, parce qu'il parle bas ; mais si on s'approche et si on l'écoute, il vous dit des choses exquises. Il sait refléter dans ses œuvres la tendresse infinie de son cœur et la foi profonde qui l'anime, et pour ceux qui n'ont point visité Lucques, il suffit d'arrêter les yeux sur une seule figure tendant les bras vers un calice, au mur du Bargello de Florence, pour qu'ils écrivent son nom parmi ceux des maîtres.

Le Civitali est entré dans la carrière vingt ans trop tard ; la postérité le lui a fait sentir, car, en dehors de sa patrie et de sa réputation locale, elle l'a ignoré pendant des siècles. Vasari avait bien prononcé son nom, mais il attribuait une de ses plus grandes œuvres à Pagno di Lapo Portigiani ; ce n'est qu'au commencement de ce siècle que les écrivains locaux ont revendiqué son œuvre et

recherché les preuves de son existence à l'appui des monuments. Peu à peu l'intérêt s'est éveillé ; de Gênes à Pise on a secoué la poussière des archives pour rendre au sculpteur lucquois son état civil ; aujourd'hui son nom est célèbre, et c'est répondre au vœu de tous ceux qui peuvent s'émouvoir en face de tant de grâce et de tant de douceur, que de restituer cette charmante figure d'artiste. On l'a compris, on l'a goûté, on le recherche ; mais la nature de l'intérêt qu'il excite est d'un caractère si pur, d'une nuance si douce, si émue, qu'il ne faut pas se faire d'illusion ; nous n'aurons pour lecteurs que la phalange peu nombreuse de ceux qui se laissent attendrir par le marbre et qui prêtent l'oreille aux harmonies voilées.

John Addington Symonds, dans le beau livre tout plein de son âme, qu'il a écrit sur « la Renaissance en Italie », caractérise en quelques lignes le génie de Matteo. « Il excelle à représenter par la sculpture les facultés de l'esprit et, dans toutes ses œuvres, il a su exprimer le sentiment de la prière avec une telle profondeur et une telle intensité, qu'on sent que l'âme de l'artiste éprouvait le besoin de se fondre en adoration et d'imprimer au marbre cette sorte d'extase dans laquelle il était plongé... Son autel de Saint-Régulus peut être regardé comme l'épitomé de tout ce qu'a produit de plus remarquable la sculpture toscane des premiers temps de la Renaissance. »

C'est ce sentiment de ferveur qui nous touche en Matteo, c'est bien l'accent particulier du maître, ce qui fait son originalité et son génie ; plus tard nous parlerons de sa technique, de sa façon de traiter le marbre, qui lui est spéciale aussi. Il est bien certain qu'il y a en lui quelque chose de la ferveur qui anime le moine du couvent de Saint-Marc, alors que, peignant les cellules de ses frères, il semble écouter les concerts célestes. Lorsque la plupart de ses illustres devanciers sont imbus de l'antiquité au point de fondre ensemble l'idée chrétienne et l'idée païenne, et de trouver ainsi la formule sculpturale du XV^e^ siècle ; Civitali n'emprunte rien aux idoles, ni son pli large et sûr qui fait penser à celui de Fra Bartolommeo, ni son expres-

sion candide et ses ravissements extatiques qui rappellent le moine de Fiesole, ni son large modelé à la fois simple et savant.

Si nous passons de l'expression morale et du caractère à la technique de l'art, essayant de faire comprendre l'intérêt qui peut s'attacher à la carrière du sculpteur et à la valeur personnelle de l'ouvrier; Matteo doit être envisagé sous un nouvel aspect. C'est un des ornemanistes les plus exquis qu'ait comptés l'art florentin, et là il est d'une pureté antique : s'il emprunte à la Grèce et à Rome tous ses éléments décoratifs, il sait les transformer, il les assouplit, et il les applique.

Encore qu'il ait appartenu à une famille qui compte des illustrations sans nombre, des artistes et des historiens appréciés, et malgré une circonstance très spéciale de sa vie qui le rattache au mouvement intellectuel de son temps, et la singulière variété de ses productions, je ne le crois pas un lettré. Il n'y a pas de reflet littéraire dans son œuvre comme dans celle de quelques-uns de ses devanciers qui évoquent les légendes, les faits de l'histoire, les mythes et les idées philosophiques de l'antiquité. Il reste purement religieux, et on ne connaît pas une seule de ses œuvres qui n'ait pour but le culte ou la glorification du culte ; mais c'est bien l'ouvrier de la première Renaissance, apte à tout et savant en toutes choses! Il est sculpteur, architecte, ingénieur militaire, ces heureuses dispositions se révèlent dans les monuments du sculpteur, et, dans l'arrangement des divers plans d'un petit édifice et l'appropriation des formes aux dispositions et aux usages de la vie pratique combinés avec le charme de l'aspect : il n'a peut-être pas de rival. Le *Volto Santo* de la cathédrale de Lucques est un vrai chef-d'œuvre d'architecture déjà très avancé pour son temps; ses balustrades de la cathédrale, sa chaire à prêcher, les grandes compositions d'ensemble où la statuaire vient jouer son rôle, juste à la place qu'elle doit occuper dans un monument; accusent l'artiste savant qui manie le compas et qui trace un plan avec toute l'autorité d'un maître ; enfin, s'il n'est pas prouvé qu'il soit l'architecte de quelques-uns des plus beaux palais de Lucques, il faut porter à son avoir un pont sur le Serchio malheureusement détruit, et les des-

sins de la fortification de la ville, en collaboration avec le fameux Martin Francesco di Giorgio, sans rival à Urbin.

Dans un autre ordre d'idées, — et c'est un trait de sa vie qui est peu connu, — Matteo semble avoir pris une part assez grande aux évènements de son temps par une manifestation qui le rattache aux *Humanistes*. Lorsque les premières manifestations de la découverte de l'imprimerie venaient de causer en Italie une impression profonde, et que chaque ville entrait dans le mouvement nouveau, il adressa aux magistrats de Lucques une demande d'autorisation pour imprimer, sollicitant d'être dispensé de payer certains droits qui frappaient les entrées. Les résultats de ses démarches sont connus ; on sait que cette demande, faite au nom de son frère, aboutit à la publication des deux premiers volumes imprimés à Lucques en 1477 et 1478. Notre sculpteur a donc eu sa part dans la vulgarisation de la grande découverte ; c'est un beau titre à nos yeux. Par cette manifestation intellectuelle, Matteo montre qu'il ne reste pas confiné dans la pratique de son œuvre ; qu'il a des aspirations vers le progrès, qu'il s'intéresse au mouvement des idées de son temps, entretient des relations avec le dehors ; et qu'il est en un mot l'homme des idées générales. De plus, il est l'ami de Francesco di Giorgio, une des grandes figures de la Renaissance, et le commensal et le protégé des secrétaires apostoliques et des humanistes : c'est donc bien un homme de la grande race, le dernier des *Quattrocentisti*. Comme tel, il mérite d'être étudié, il faut fixer le souvenir de ses œuvres, les cataloguer, et essayer d'écrire sa vie. Voyons donc si nous avons par devers nous les éléments nécessaires à cette restitution.

Les éléments qui peuvent servir à reconstituer l'existence d'un tel artiste sont épars çà et là dans ces *Archivi storici* de la Ligurie et de la Toscane, recueils divers où les écrivains italiens, bibliothécaires et archivistes, avec l'insouciance des savants, dispersent tant de trésors d'information, qu'il suffirait souvent de coudre intelligemment ensemble pour avoir des chapitres complets de la *Storia patria*, et des biographies sans lacune de telle ou telle personnalité mal définie

jusque-là. Les tendances de notre esprit nous ayant porté à faire des restitutions et à évoquer des figures peu connues ou souvent oubliées par les historiens ; nous savons ce qu'il en coûte de reconstituer la vie d'un personnage ainsi condamné à l'oubli ; nous voudrions donc rendre hommage à tous nos devanciers (1).

Il existe à ce sujet toute une bibliographie éparse dans les revues locales ; mais un artiste distingué de Lucques, frappé de la personnalité du sculpteur, les a résumées toutes. Ce dernier biographe est un peintre lucquois, écrivain consciencieux, qui porte un nom connu et respecté dans les lettres, M. Enrico Ridolfi. Dans une étude spéciale intitulée : *l'Arte in Lucca studiata nella sua cathedrale* (2), M. Ridolfi a rencontré si souvent le sculpteur Matteo Civitali sur sa route, qu'il a voulu lui consacrer, à la fin de son volume, une notice où se trouvent condensés tous les renseignements auxquels nous avons fait allusion :

(1) Si rien ne nous a échappé, voici la bibliographie spéciale à Matteo : dès 1812, Tommaso Trenta dans ses « *Memorie e Documenti per la Storia di Lucca* », a donné les premiers documents connus sur l'artiste ; Da Morrona, en 1812, dans sa *Pisa illustrata*, a signalé son passage au Baptistère de la ville. Le Cicognara, en 1823, dans son *Histoire de la sculpture*, a montré qu'il comprenait toute l'importance de ses œuvres et lui a fait sa place, ce qui a permis à d'Agincourt de comprendre Matteo dans son travail. Le marquis Antonio Mazzarosa, en 1841, au tome Ier des *Opere*, a déjà tenté une esquisse de la vie de l'artiste ; et, dans ses « Scritti Varii », Vincenzo Marchese a signalé le peu de travaux connus alors, qu'on lui pouvait sûrement attribuer. Santo Varni, dans les « *Atti della Società Ligure di Storia patria,* » publiés à Gênes, est revenu sur le sujet, et la même année, Alizeri a traité le sujet des sculptures exécutées dans la cathédrale de Gênes, dans le *Giornale Ligustico d'Archeologia*. Carlo Minutoli est venu en 1876 avec un opuscule « *Di alcune opere di Belle Arti della Metropolitana di Lucca* », et en 1879, Michele Ridolfi a apporté de nouveaux renseignements avec ses « *Scritti d'Arte* » publiés à Florence en 1879. M. Achille Neri, dans une lettre au marquis Campori de Modène, s'est attaché à un point très curieux de la vie de Matteo, une prétendue statue équestre de Saint-Georges, due à son ciseau, élevée à Sarzana, et qui aurait disparu. Il a très heureusement résolu la solution du problème, dans le *Giornale Ligustico* (juillet et août 1877). Perkins, dans ses « Toscans scultors », a tenu compte, en trois pages, de la personnalité de notre artiste, et lui a fait une place honorable ; enfin est venu M. Wilhelm Bode, le savant et profond connaisseur, qui a tenté dans la mesure du recueil où il écrivait, une biographie et une critique de l'œuvre ; et nous avons eu la satisfaction de nous trouver d'accord avec un tel juge, sur tous les points. J'ai cité Addington Symonds, je ne puis naturellement pas oublier les lignes de Jacob Burkhart ; enfin, j'ajoute ici que c'est M. le comte de Nieuwerkerke qui m'a signalé l'importance de Matteo à Lucques et m'a inspiré l'idée de ce travail, que je n'eusse pu d'ailleurs faire sans l'aide de M. Enrico Ridolfi auquel je rends ici même ce qui lui appartient.

(2) Lucca. Coi tipi di B. Canovelli. 1882.

à l'appui de ses assertions, il a produit des documents tirés, soit de l'*Opera d'il Duomo*, soit des Archives d'État de Lucques ou de l'*Archivio notarile* de la ville. Si nous ajoutons aujourd'hui à ces nouvelles informations le résultat de l'enquête que nous avons faite nous-même dans toutes les régions où l'artiste a produit et séjourné, nous serons bien près de savoir la vérité définitive sur sa carrière et sur le nombre et l'authenticité de ses ouvrages ; et le critique et l'historien pourront faire leur œuvre avec sécurité. Cependant, et nous le confesserons tout d'abord, ni à Florence, ni à Gênes, ni à Lucques, nous n'avons rien trouvé sur les premiers travaux du Civitali, et il plane encore quelque incertitude sur sa jeunesse comme aussi sur l'époque de l'exécution des grandes entreprises de Gênes. En dehors de cela, nous croyons pouvoir dire que nous avons sous les yeux son œuvre complet. Nous avons même tenu à rassembler les débris arrachés aux monuments nationaux, aujourd'hui classés dans les musées étrangers.

Aussi, désormais, pour formuler un jugement sur Matteo et essayer de le replacer à son rang hiérarchique dans la phalange des sculpteurs italiens du XV^e^ siècle, nous ne nous appuierons plus sur des hypothèses, mais bien sur des œuvres d'un caractère authentique corroboré par des documents indiscutables. Il ne nous restera plus qu'à garder la mesure, à ne point exagérer la valeur de l'artiste, et à nous rappeler en face des œuvres les noms et le mérite transcendant des admirables sculpteurs qui furent ses maîtres et ses devanciers.

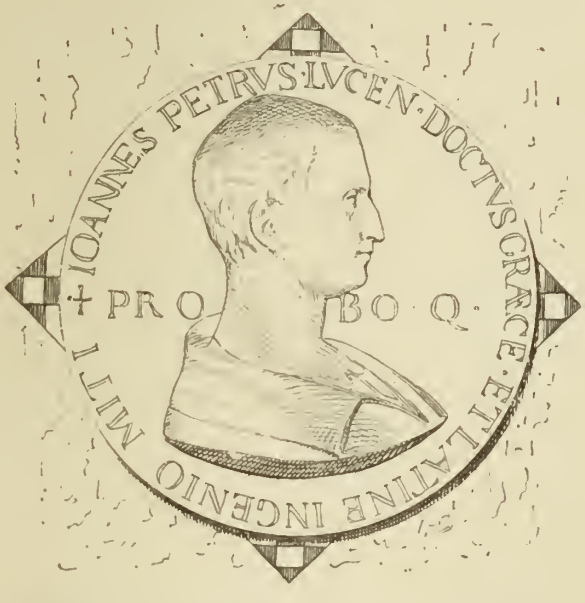
LES ANTÉCÉDENTS DE MATTEO CIVITALI
SA PREMIÈRE ŒUVRE
IL DEVAIT ÊTRE LE COLLABORATEUR ANONYME D'ANTONIO ROSSELLINO. — PREUVES A L'APPUI

MATTEO est né à Lucques, le 5 juin 1436 (1), d'une famille qui s'y était établie au commencement du XV^e^ siècle. Le premier Civitali dont on trouve la trace dans la ville où Matteo devait produire toute une série de chefs-d'œuvre, est un certain Civitali de Belluno, soldat de l'armée de l'empereur Charles IV. Ce Civitali avait eu un fils, Bartolommeo, qui donna lui-même naissance à Giovanni d'abord, puis à un Matteo; ce Giovanni devait à son tour laisser quatre fils: Michele, Bartolommeo, Matteo et Jacopo Antonio. C'est le troisième de ces quatre enfants, Matteo, qui devait illustrer le nom des Civitali. La plupart des actes et contrats qui concernent le Civitali le désignent sous le nom de « *Matteo di Giovanni Civitali da Lucca* ».

(1) Cette date ne concorde avec celle d'aucun de ses premiers historiens. Sardini le fait naître le 20 juillet 1435; le Père Marchese adopte cette date, mais l'inscription gravée sur le tombeau par son propre fils doit évidemment faire foi.

Cette souche devait produire, pendant deux siècles, toute une dynastie d'hommes distingués dans toutes les branches : un typographe d'abord, Bartolommeo, frère aîné de Matteo, plusieurs sculpteurs, des architectes, des ingénieurs et un chroniqueur, historien local qui a laissé des écrits assez estimés.

Matteo aurait quitté de bonne heure sa ville natale. Aucune des recherches minutieuses auxquelles se sont livrés les archivistes n'a pu les amener à découvrir une de ses œuvres qui soit sûrement antérieure à 1472, c'est-à-dire alors que Matteo avait déjà trente-six ans et se révélait comme un maître, par une œuvre considérable, *le Tombeau de Pietro Noceto*, exécuté dans la cathédrale de Lucques par commission de Nicolas da Noceto. Cependant en examinant attentivement, sous le portique de la cathédrale de Lucques, un médaillon encastré dans le mur, destiné à perpétuer la mémoire d'un savant, Pietro d'Avenza, professeur de lettres grecques et latines, mort à Lucques en 1457 (1), on reconnaît dans la facture la



Médaillon de Pietro d'Avenza. (Porche de la Cathédrale de Lucques.)

(1) Nous avons tenu à nous rendre compte de la personnalité de celui auquel la ville de Lucques avait fait l'honneur d'une tombe dans la cathédrale et d'un médaillon sous le portique de San Martino; les *Atti e memorie* de la province de Modène, sous la signature de M. Giovanni Sforza, contiennent une biographie de Giovanni Pietro d'Avenza; nous lui empruntons ce résumé qui suffit à faire connaître les grandes lignes de sa vie.

Il était né à la fin du XIVe siècle, à Avenza, un petit bourg près de la mer, à trois milles de Carrare. Son nom était *Pietro Vitali*, mais on ne connaît pas de document signé de ce nom, tous

main de Matteo et, comme on a la date certaine de la déposition, sous le parvis même de San-Martino, des restes du savant ; on pourrait regarder ce médaillon, dont nous avons fait une fidèle reproduction, comme la première œuvre qui nous soit restée de lui à Lucques.

On remarquera que ce médaillon, qui semble une reproduction des médailles célèbres du Pisanello, est bien l'œuvre d'un jeune homme, influencé par le grand maître dont le nom était alors dans la bouche de tous les artistes, frappés du grand caractère que celui-ci avait su donner à ces représentations de la numismatique italienne qu'il venait de faire renaître.

Ce ne sera que par des conjectures, mais des conjectures de la probabilité desquelles on sera ici le juge, que nous pourrons établir la présence du jeune sculpteur à Florence vers 1465.

Lucques, au point de vue de l'architecture et de la sculpture, est un sanctuaire ; ce n'est pas assez que Pise soit proche, Nicolas et Jean de Pise y ont laissé aussi quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, et Jacopo della Quercia, un maître qui eut une influence considérable sur son temps, puisqu'il a inspiré Michel-Ange; s'y montre dans tout son génie et sa haute originalité. La vue de leurs œuvres pouvait donner l'essor à un jeune artiste et stimuler son ardeur ; mais

portent *Johannes Petrus di Aventià,* ou, plus souvent, « *Johannes Petrus Lucensis* » ou « *de Luca* ». On possède son testament aux Archives de Lucques; on voit, par là, qu'il était en relations avec le fameux Victorin de Feltre, et lui empruntait des livres. Il occupa, comme « grammatico », une chaire à Brescia. Lors de la fondation de l'Académie de Venise par Foscarini, en juin 1450, on l'appela à occuper la chaire des Belles-Lettres; en 1451, il commença ses cours qui suivirent avec grand succès. Les Lucquois le rappelèrent le 29 décembre 1453, et l'élurent « Maestro publico d'arte oratoria, di poesie, di lettere. » Mais il préférait le séjour de Venise et ne se ravisa qu'en 1457 où il réintégra Lucques, comblé d'honneurs par la Signoria et honoré du droit de cité. Il alla habiter la Casa dei Monconi, paroisse de San Percigoli. Avenza, comme c'était assez la coutume alors, mourut sous l'habit « del Terzo Ordino di San Francesco », comme le Dante et Roberto Malatesta. Il avait rendu l'âme le 3 octobre 1457; le 7 du même mois, on le porta à San Martino. Giovanni da Vecchiano prononça l'oraison funèbre. Tous les franciscains suivaient, avec les couvents des autres ordres et le chapitre de Saint-Martin. On lui accorda les honneurs réservés à ceux qui avaient bien mérité de la Cité : la couronne de lauriers et la bannière de la commune. Il repose sous le portique de San Martino, entre la porte principale et celle de Saint-Régulus. La médaille est encastrée dans le mur, elle mesure $0^{m}46$ de diamètre.

Florence, Prato, Pistoia étaient à la porte, et, à l'heure où sonnaient les vingt ans de Matteo, ces villes étaient les vastes ateliers de tous les grands maîtres du temps. Deux circonstances nous portent à croire que l'artiste vint d'abord à Florence, où il se mit au service et à l'école d'Antonio Rossellino et de Desiderio da Settignano. Il suffit de regarder le tombeau de Pietro Noceto pour reconnaître leur influence, et, si on considère que deux années à peine après l'achèvement du tombeau du cardinal Portogallo à San Miniato, par Antonio Rossellino, celui-ci, chargé d'exécuter à Pistoia le tombeau de Filippo Lazzari, ayant eu à s'en remettre à la décision d'un arbitre pour faire attribuer à son œuvre le prix qu'il réclamait; désigna Matteo pour son arbitre : on ne peut plus douter des relations qui existaient depuis longtemps déjà entre les deux artistes. Mais si on considère en outre que, plus tard, Matteo, voulant à son tour faire estimer la valeur de sa grande œuvre, le tombeau de Pietro Noceto (1473) sollicita l'intervention d'Antonio Rossellino : nous resterons convaincus de la foi mutuelle qu'ils ont l'un dans l'autre, comme hommes d'abord, — parce qu'ils se sont connus et appréciés dans un contact de chaque jour, — et comme artistes, parce qu'ils se sont vus mutuellement à l'œuvre. Le témoignage rendu par Antonio à Matteo, qu'il prend pour arbitre, fait déjà de lui plus qu'un habile élève, presque un émule. Je ne crois pas que ce point de vue puisse être discuté.

Il y a une autre conclusion à tirer de tout cela : si, d'emblée, pour sa première commande, des hommes aussi puissants, aussi relationnés que les Noceto, des secrétaires apostoliques enfin, vont s'adresser à Matteo pour lui confier l'exécution d'un monument (aussi important par sa dimension que ceux de Carlo Marsupini et de Leonardo Bruni à Santa Croce), comment veut-on qu'une machine aussi puissante par ses proportions, et d'une aussi admirable exécution, soit la première œuvre de l'artiste? Où a-t-il prouvé sa valeur? Comment a-t-il mérité tant de confiance de la part d'hommes qui peuvent s'adresser aux plus fiers et aux plus achalandés? Il y a donc des

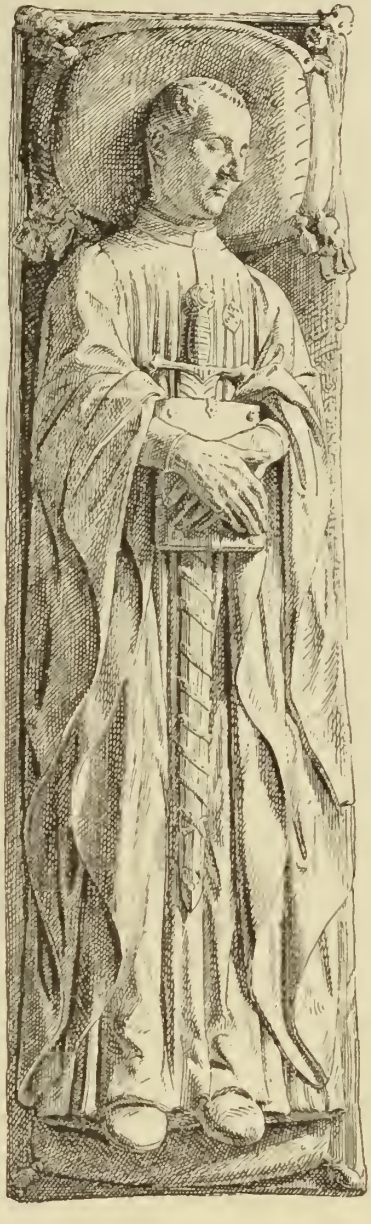
œuvres antérieures à celles-ci ; Matteo est donc déjà connu, apprécié, presque célèbre ? Or, puisqu'en ce temps de patientes recherches, les archivistes florentins, les commentateurs de Vasari n'ont trouvé nulle part le nom de Matteo sur un document de comptabilité : *il est plus que probable que ses premières œuvres se confondent avec celles de ses maîtres Rossellino et Desiderio, et qu'il fut leur collaborateur anonyme.* A eux appartient la haute conception, l'agencement, la composition en un mot; à lui l'exécution des détails, frises, ornements, beaux accessoires, et peut-être aussi, celle de tel ou tel morceau qui passe pour être de la main des maîtres. Ce n'est là qu'une conjecture, sans doute, mais une conjecture qui s'appuie sur deux témoignages réciproques qui parlent bien haut. Peut-être un jour surgira-t-il un document caché dans quelque *archivio* ignoré, qui viendra vérifier nos conjectures.

Quoi qu'il en soit, voici Matteo à Lucques, et il y a produit sa première œuvre ; ne la jugeons qu'au point de vue du morceau et du goût du détail ; car l'idée de la composition ne lui appartient pas, c'est la formule du tombeau florentin donnée d'abord par Donatello, renouvelée par Bernardo Rossellino, par Mino, Desiderio, Antonio Rossellino, suivie enfin plus tard par Ferucci à Bologne, au tombeau Tartaglia, et par tant d'autres du nord au midi de l'Italie.

Carlo Minutoli (1) nous a dit qui était ce Pietro Noceto ; de famille

(1) *Di alcune opere di Belle Arti della Metropolitana di Lucca.* Lucca, Giusti. 1876. — Le nom lui venait de la Terre de Noceto, dans le diocèse de Piacenza. Sa famille était bien posée ; elle comptait des alliances avec les Spinola de Gênes. Né en 1397, il occupa d'abord les fonctions de secrétaire du cardinal Domenico Capranica, et eut la bonne fortune de connaître alors et d'avoir pour collègue celui qui devait être le grand Pie II, Eneas Piccolomini. Tous deux suivirent Martin V au concile de Bâle ; ce fut un voyage qui prit le caractère d'une aventure, Piccolomini en a raconté tout au long, dans ses *Lettres*, les piquants détails. Du secrétariat du cardinal Capranica, il passa à celui de Niccolo Albergati, et, heureux dans ses rencontres, il connut aussi étroitement cet admirable Nicolas V, Thomas de Zarzana, auquel les lettres sont reconnaissantes de la protection qu'il leur accorda. Le cardinal Albergati étant mort en 1443, Noceto eut pour retraite le poste, si bien occupé d'ordinaire, d'écrivain et rédacteur apostolique. Il était dans ce poste honorable en compagnie distinguée, quand Thomas de Zarzana, son compagnon de secrétariat, ceignit la tiare ; sa fortune était faite désormais, il fut nommé premier secrétaire pontifical. Lucques avait intérêt à le protéger, parce qu'il protégeait Lucques auprès de Nicolas V, voisin et ami de la jolie ville ; on lui offrit une

lucquoise, secrétaire du pape Nicolas V, Noceto s'était retiré dans sa ville natale après la mort du pontife ; il y était mort le 18 février 1467. Son fils Nicolas avait obtenu de lui élever un tombeau dans la cathédrale, et s'était adressé à Matteo Civitali ; dès 1472, le monument était achevé. Deux artistes étrangers, Gregorio del fu Lorenzo da Firenze, et Domenico del Giovanni da Milano, appelés pour fixer le prix du travail, ne purent tomber d'accord. Le 8 juin 1473, Antonio Gambarelli, dit le Rossellino, rendait son verdict en faveur de l'artiste chargé de l'arbitrage par la commune ; il accordait à Matteo une plus-value de cent ducats d'or sur la somme fixée par les deux premiers juges, soit en tout 450 ducats.



Détail du Tombeau de Pietro Noceto. (Cathédrale de Lucques.)

Tous les documents de comptabilité

résidence et, en 1445, par décret du Conseil, il eut la « *civilta originaria* » pour lui et les siens. Il est qualifié dans l'acte du 25 juin de « Giovanni ex nobilibus de Noceto di Pietro scrittore apostolico ». La mort de son bienfaiteur Nicolas V lui porta un coup, mais, par bonheur, Piccolomini lui succéda, et il passait ainsi d'un pontife à l'autre. Agé désormais, il se voua au repos à Lucques, considéré, aimé, suivi dans sa retraite par l'affection de son ami Piccolomini, et bénéficiant du reflet de cette illustre amitié. Son fils Nicolas épousa une Guinigi ; de ses deux filles l'une fut fiancée à un Martelli de Florence et l'autre à un ambassadeur, Niccolo Tegrini. Son fils Niccolo, sénateur, gonfalonier, ambassadeur à Innocent VIII, mort en 1486, reçut les derniers soupirs de son père, et c'est lui qui désigna l'emplacement du tombeau de Noceto. Il dota aussi l'autel de Saint-Régulus.

relatifs au monument ont été publiés par Michele Ridolfi dans ses *Scritti d'arte et d'antichità.*

La statue de Noceto couchée sur la Bara, comme celles de Marsupini, de Leonardo Bruni, du cardinal Portogallo et autres, rappelle plus particulièrement celle de Leonardo. On sait que les premiers sculpteurs qui ont adopté cette formule prétendaient rappeler ainsi l'attitude donnée aux dépouilles du mort le jour où on lui rendait les honneurs publics et où l'on prononçait son oraison funèbre devant toute une ville assemblée. La *Bara,* sorte de civière monumentale, imitée de celle où Mino a couché l'évêque Salutati de Fiesole, repose ici sur un sarcophage antique du caractère le plus sévère. Entre le couvercle du cercueil et le lit de parade, une tête de mort symbolise le Néant, comme dans l'œuvre de Rossellino à San Miniato. Dans le tympan de la partie supérieure du monument, un médaillon de la Vierge et du divin Enfant s'inspire, en en diminuant la grâce et en amaigrissant les contours, de celui du Rossellino à San Miniato. Autour du médaillon, dans les retombées, Matteo a représenté de profil, presque à mi-corps, Pietro Noceto et son fils Nicolas. Deux *Putti* placés sur le rebord de l'entablement, comme les beaux enfants portant les guirlandes au tombeau de Marsupini, assez misérablement placés sur cette saillie sans se rattacher à la composition, nous ont paru indignes du ciseau de Matteo, et sont certainement une addition postérieure (1).

Ce monument occupe, dans la cathédrale, la face du mur à droite du transept. Malgré son importance, nous ne considérons pas le tombeau de Noceto comme l'une des œuvres capitales de Matteo, et il n'y a point à s'étonner de trouver, au début de la carrière d'un artiste, et pour premier travail à inscrire sur la liste de ses œuvres,

(1) Un très beau dessin de ce tombeau, exécuté il y a nombre d'années à l'Ecole des Beaux-Arts de Lucques, aujourd'hui en possession du sculpteur le Commandeur Consani de Florence, reproduit le monument sans cet appendice. C'était donc une tradition, à Lucques, que les deux enfants ont été ajoutés après coup. C'est l'impression de Mazzarosa, c'est aussi l'avis de M. Enrico Ridolfi et, après mûr examen, c'est aussi notre opinion.

une *Machine* aussi considérable. Il y a toujours dans un artiste la part de la conception et celle de l'exécution ; la conception, don suprême, accuse le génie, et souvent elle ne se révèle que tard. Le premier effort est presque toujours la reproduction d'une œuvre des maîtres, où on ne voit la personnalité que dans le détail. C'est le cas pour le tombeau de Noceto ; ici la conception est nulle, tout est emprunté aux grands inventeurs. Matteo ne se révèle que dans la frise exquise du soubassement, la belle exécution de l'architecture, et celle de tous les détails de l'ornementation. On sent là l'élève de Rossellino et des Florentins du grand siècle ; et, eussions-nous douté de sa collaboration aux œuvres célèbres de San Miniato et de Santa Maria del Fior; la façon dont il conçoit son premier monument nous eût dénoncé la filiation. Il est plus que singulier que le Vasari ait attribué cette œuvre de Matteo à Pagno di Lapo Portigiani, l'œuvre portant en gros caractère la signature du maître : OPVS. MATHAEI. CIVITALI.

AUTEL DU SAINT-SACREMENT
DANS LA CATHÉDRALE DE LUCQUES, AUJOURD'HUI DÉTRUIT
(1473)

PARTIR du jour où on a mis son talent à l'épreuve, Matteo, revenu dans sa ville natale, n'y chômera plus ; il sera même accablé de travaux au point de ne pouvoir plus répondre aux désirs de ses protecteurs.

Domenico Bertini (1), citoyen de Lucques, dont le nom devait être étroitement mêlé à la vie de l'artiste, avait résolu de doter la cathédrale de la ville d'un autel dédié au Saint-Sacrement. Le *Tombeau de Noceto* avait, évidemment, consacré la réputation de Matteo ; Bertini s'adressa à lui. On signa le contrat en 1473, l'œuvre n'était point achevée en 1476. Il s'agissait d'une

(1) Domenico Bertini joue le plus grand rôle dans la vie de Matteo, c'est son patron et son Mécène ; et on va voir qu'il l'a suivi dans toute sa carrière avec une rare fidélité. Cette circonstance, toute à l'honneur de Bertini, prouve aussi, chez notre sculpteur, une conscience parfaite, car le bienfaiteur se serait lassé. Voici les grands traits de la vie de ce Domenico Bertini, dont on trouvera l'écusson sur un grand nombre de monuments payés par lui et exécutés par Matteo. Il

réduction délicate de ces petits monuments (*tempietto* ou *edicola*), destinés à contenir le Saint-Sacrement, qu'on abrite sous un baldaquin ou qui s'élèvent à l'air libre. Le type de ces monuments, d'un plan carré ou hexagonal, s'est conservé jusqu'à nos jours dans un grand nombre d'églises catholiques. Nous sommes obligé, pour nous faire une idée de ce qu'était, à l'origine, l'autel du Saint-Sacrement tel que l'avait conçu Matteo, de recourir à deux exemples qui existent encore dans la région ; car il ne nous reste de cette œuvre importante de Civitali, que les deux anges en adoration de chaque côté du monument. Mino da Fiesole, en 1471, avait exécuté un tabernacle pour le dôme de Volterra, et plus tard Lorenzo Stagi, en 1501, avait élevé celui de San Martino de Pietra Santa, transporté depuis à Farnocchia. Matteo s'était certainement inspiré du premier ; le Stagi, à son tour, devait penser à celui de Matteo. Des changements considérables opérés au XVI^e^ siècle, par les soins de la fabrique, dans les dispositions de l'autel du Saint-Sacrement, amenèrent la dispersion des divers éléments de cette composition. C'était à n'en pas douter un ensemble considérable, puisque l'inscription placée sur le tombeau du Bertini fait allusion en ces termes à l'œuvre insigne dont il avait fait les frais :

était de famille Lucquoise, établie à Gallicano, dans la Garfagnana. Il est plus que probable que le coq picotant un épi avec le motto « Ut vivam vera vita » qui compose ses armes, est une allusion à Gallicano (gallo). Sa naissance devait remonter vers 1417 ; recommandé par Pietro Noceto à Nicolas V, il avait été inscrit sur la liste des « Abbréviateurs apostoliques ». Sous Sixte IV il devint secrétaire pontifical. En mai 1445, Bertini prit maison à Lucques et épousa Sueva de Risalti. C'est à lui qu'on doit, comme surintendant, les bonnes dispositions des sources des Bagni di Lucca, et plus tard, la construction d'un pont sur le Serchio, confiée à Matteo. Il jouissait d'une grande confiance de la part des citoyens, et fut envoyé en ambassade en bien des occasions. Lors de la conjuration des Pazzi, on le trouve commissaire aux frontières ; il n'y a pas une affaire politique ou municipale dont il n'ait eu sa part. En 1477 intervient le projet de fondation d'une Université à Lucques, et il est nommé président ; délégué à la fondation du Mont-de-Piété de la ville. En 1499, il était gonfalonier de justice et, si on considère que sa famille n'avait droit de cité que depuis le commencement du siècle, c'était un beau couronnement de carrière. Domenico Bertini resta jusqu'à sa mort secrétaire apostolique honoraire ; au fond, il ne s'occupait que des affaires de la commune, de l'embellissement de la ville et de son administration. Frédéric III l'avait fait comte palatin, Sixte IV lui avait donné le titre de comte du Sacré Palais du Latran. Il mourut le 23 mai 1506, et son fidèle Matteo a sculpté son tombeau dans la cathédrale.

« *Insigni opere ære suo proprio excitato* ». Rien n'arrêta la fabrique dans son œuvre de destruction. Le monument de Matteo s'élevait en face du mur où est adossé aujourd'hui le tombeau de Pietro Noceto ; il fallut donner accès à la chapelle du Saint-Sacrement qu'on allait construire en annexe, et, comme probablement le tabernacle de Matteo pyramidait de façon à ne plus être en proportion avec l'élévation de la nouvelle chapelle, on lui substitua, à cette nouvelle place, celui que nous voyons aujourd'hui, en ne conservant plus de l'œuvre du sculpteur que les deux incomparables figures qui sont devenues le type de toutes celles qu'on a exécutées depuis, et dont Michel-Ange lui-même s'est manifestement préoccupé.

La statuaire du XV^e^ siècle italien n'a rien produit de plus pur et de plus recueilli dans l'expression ; les mains sont des merveilles d'élégance, le pli monumental est bien traduit de la nature, et, sous l'enveloppe, on sent le corps dans sa jeunesse et sa grâce On peut dire que cette œuvre est véritablement angélique : ces figures ne sont d'aucun temps et ne sont point marquées par une manière qui les rattache à une période sculpturale ; elles sont faites pour traverser les âges, parler à tous les yeux et à tous les cœurs. Ce ne sont là ni des éphèbes antiques, ni des harmonieux modèles, *Garzoni* de la *Bottega* transfigurés par le génie des devanciers de Matteo dans les bas-reliefs de la tribune du dôme de Florence ; c'est la candeur et l'innocence des jeunes lévites qui s'agenouillent à l'autel ; la main de l'ouvrier disparaît, et on ne pense plus, en face de ces deux chefs-d'œuvre, qu'à l'âme fervente du génie paisible qui les a inspirés.

LA BALUSTRADE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE

(1478)

On conserve dans *l'Opera d'il Duomo* les livres de compte qui prouvent que, de 1475 à 1478, Matteo fut chargé de remanier le *pavimento* de la nef de la même cathédrale et celui du chœur ; et d'élever la balustrade qui le séparait de la nef en se retournant à angle droit, fermant ainsi les deux bras du transept, et venant se buter à droite et à gauche du chœur supérieur, là où est le maître-autel. On sait quelle recherche les architectes italiens du XV^e^ siècle ont apportée à la décoration du sol de leurs églises ; la tradition des temples antiques, celle des basiliques chrétiennes fut oubliée ; les beaux partis pris des mosaïques brillantes formant sous les pieds un riche tapis émaillé de fleurs semé d'animaux et de griffons, ne leur suffirent plus ; ils appelèrent à eux des artistes qui, dans leur genre, et avec leurs moyens restreints et leur juste sentiment de l'harmonie générale ; surent rester à leur place dans ce grand concert que conduit le maître de l'œuvre, mais surent substituer des compositions et des sujets bibli-

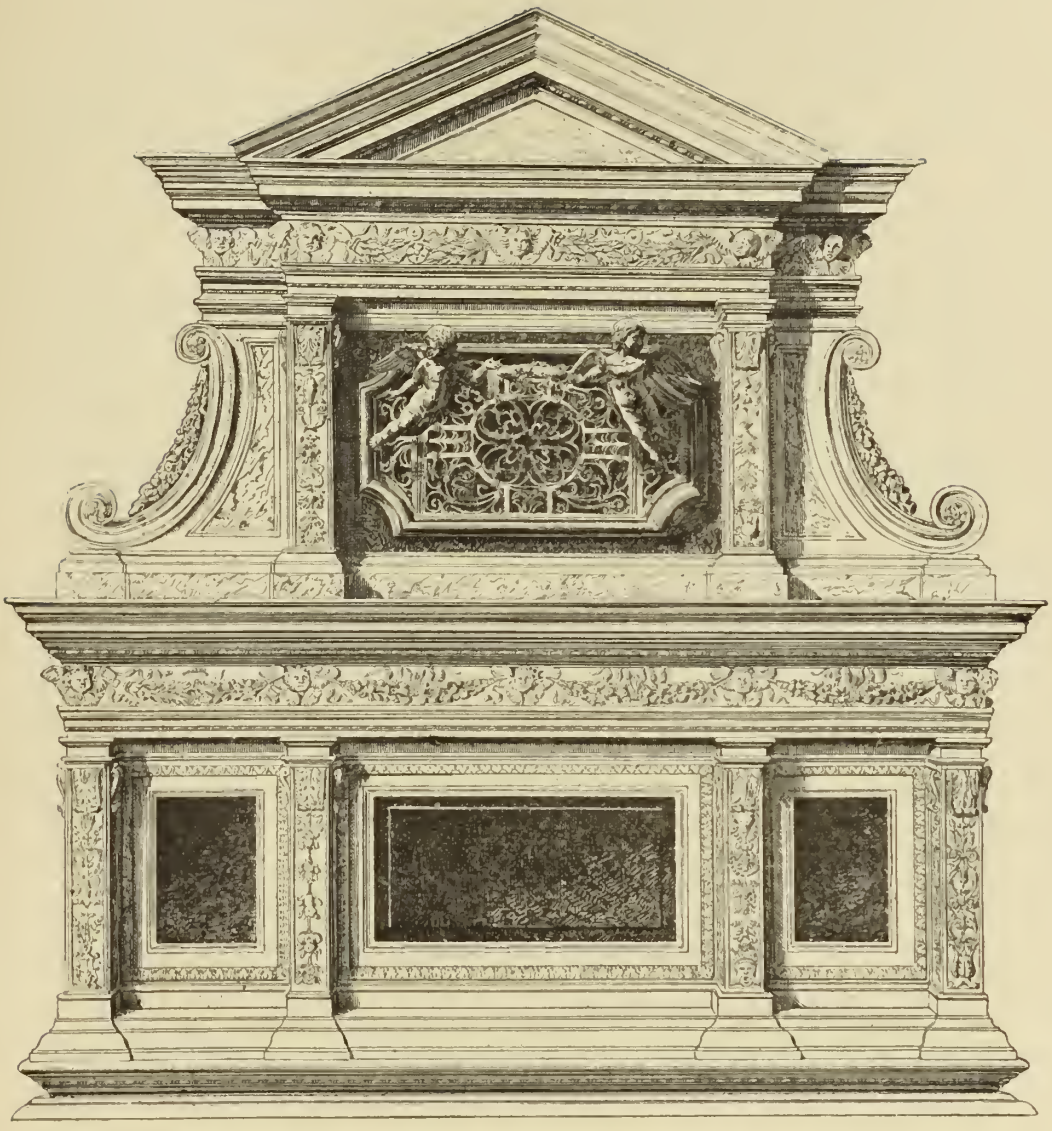
ques aux ornements. Sienne, à notre connaissance, offre l'exemple le plus complet de ce genre de décoration, dont on peut d'ailleurs discuter l'opportunité au point de vue de l'esthétique et au point de vue pratique. Il semble difficile, en effet, de préserver ces œuvres décoratives de la destruction ; avec le va-et-vient du concours de peuple qui les foule aux pieds et ne laisse bientôt plus subsister de l'ensemble que les lignes extérieures. Elles ne s'accusent plus que par l'opposition des couleurs des matériaux (1).

Les documents sont décisifs, il y a eu là un travail d'ensemble qui consistait en divisions de marbre de Prato opposées à des incrustations de marbre blanc servant de cadre à de nombreux sujets de diverses dimensions. — L'*operario* (nous dirions le marguillier) chargé de suivre le travail, s'appelait Jacopo di Ghivizzano. La balustrade de marbre, le pavé, les compositions auxquelles il sert de cadre, forment un ensemble en harmonie avec la belle chaire à prêcher qu'on voit encore en place ; et il ne faut séparer aucune de ces parties si on veut se représenter quel était alors l'effet général.

Antonio di Ghino da Siena avait été chargé d'exécuter le sujet principal du *pavimento* dans l'axe de la cathédrale, au milieu de la nef ; ses belles silhouettes du *Jugement de Salomon* m'ont surtout rappelé les élégantes figures du Pinturicchio à la bibliothèque de Sienne.

La balustrade de Matteo a disparu dans les premières années du XVII^e^ siècle, et nous connaissons la raison de ce changement : dans les églises, le peuple était autrefois confiné dans la nef ; on voulut lui donner accès dans le presbytère ; et, pour ce faire, on supprima l'obstacle. Ce n'est pas une mesure qui reste spéciale à la cathédrale de Lucques ; c'est un usage qui cesse et qui détermine des mesures nouvelles ; on vit le même résultat se produire un peu partout vers

(1) Il semblerait, en somme, malgré le mérite indiscutable de ces grandes compositions qui décorent le *pavimento* de la cathédrale de Sienne, que le parti pris des mosaïques de Saint-Marc, par exemple, soit plus rationnel et plus approprié. On sait qu'à Sienne on a dû faire un double plancher en bois pour protéger ces belles compositions.



Ancien Parapet du Chœur de la Cathédrale.
Transformé au XVIIe Siècle.

(Chapelle du Sanctuaire à Lucques.)

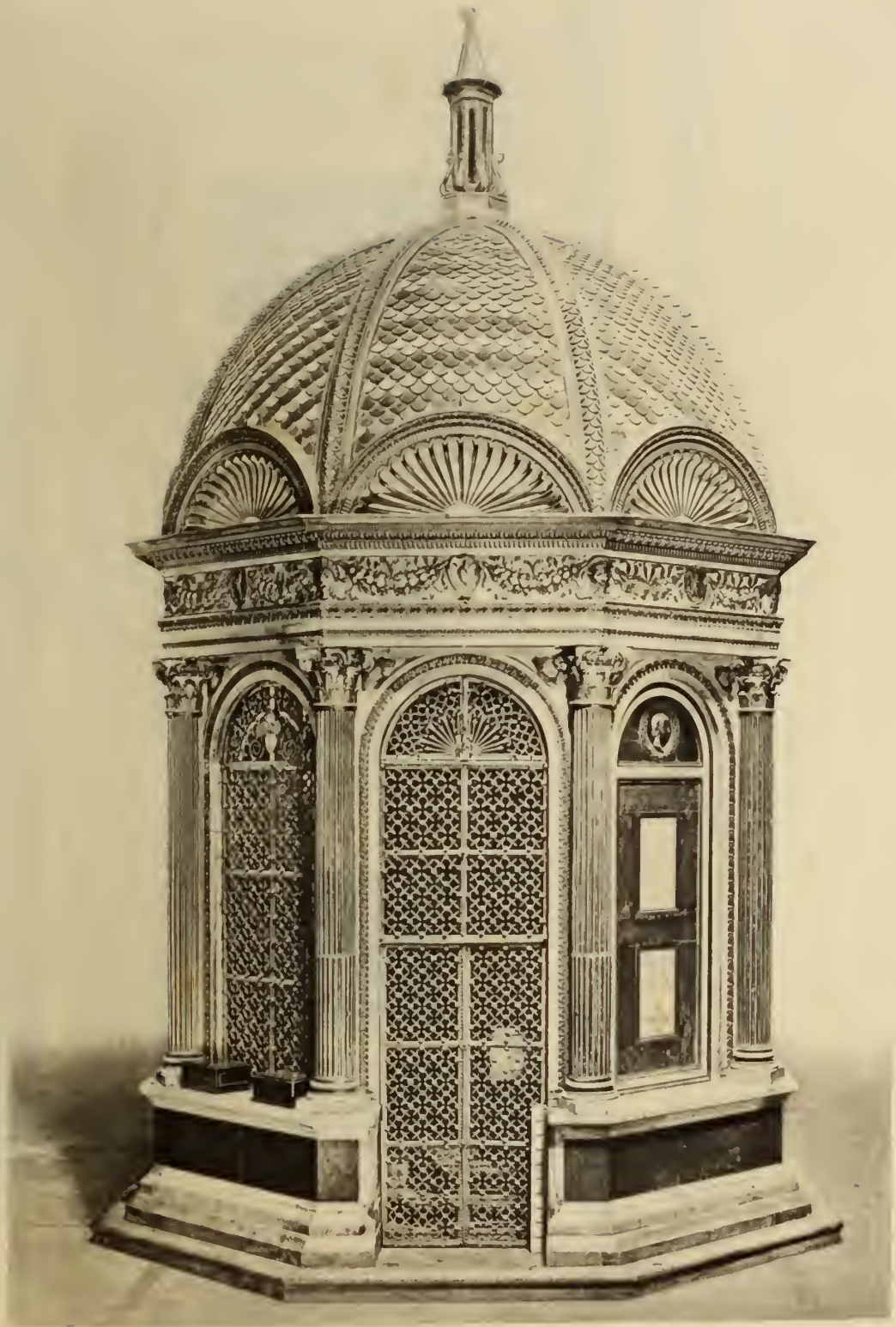
la même époque. Un tel changement, pratiqué dans la cathédrale de Lucques, entraîna naturellement le remaniement du pavement, et quant aux beaux morceaux, panneaux, frises, chapiteaux, bases et couronnements composant le *parapeto* de Matteo; on les relégua dans des magasins où ils restèrent près de quatre-vingts ans.

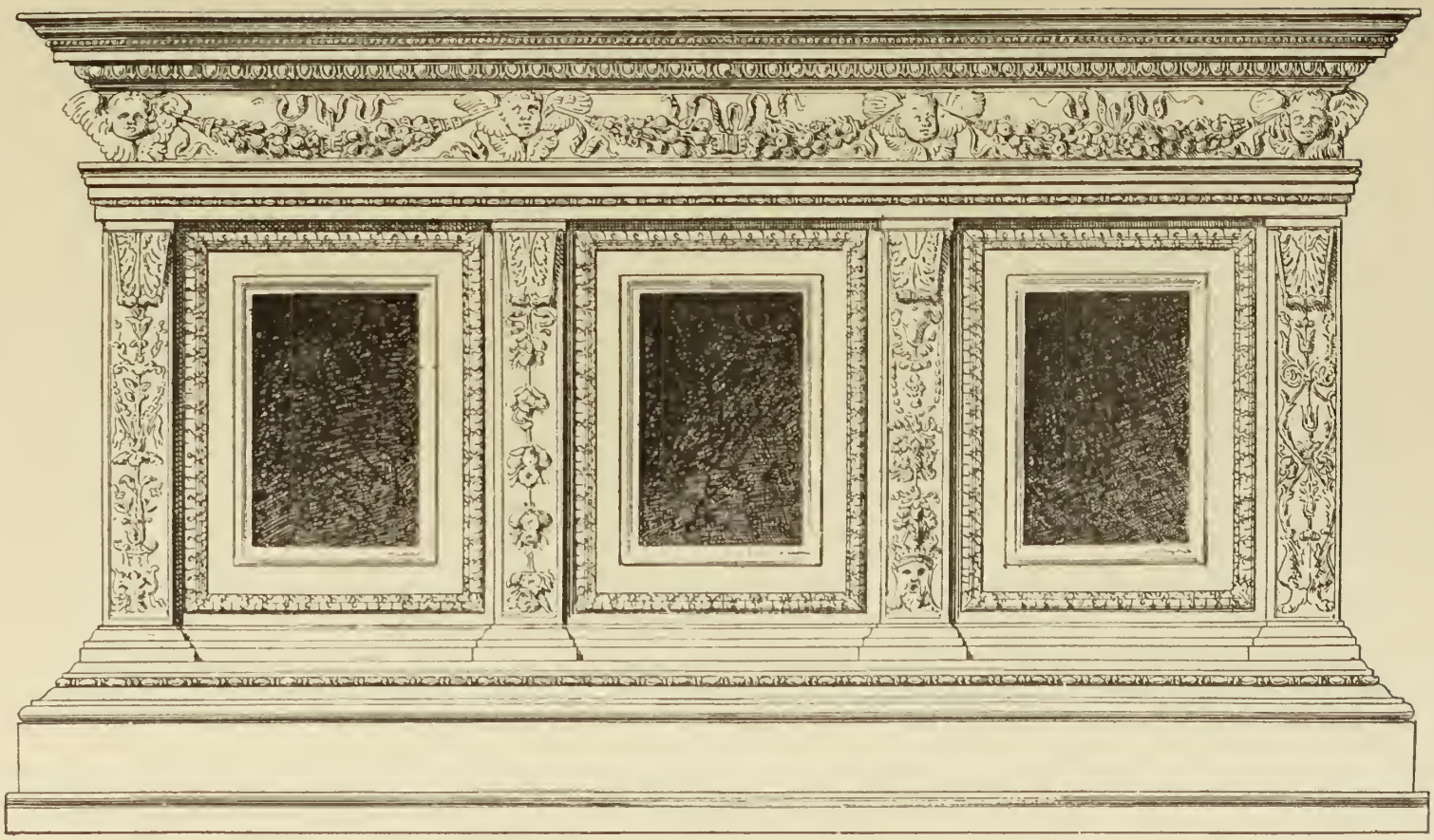
Le 16 juin 1681, comme on avait discuté dans le conseil de fabrique la question des *Corps saints*, qu'on proposait d'offrir à l'adoration des fidèles dans un reliquaire architectural encastré dans les murs mêmes de la chapelle du sanctuaire ; on s'arrêta à l'idée d'adapter l'ancienne balustrade du Civitali et d'en former une sorte de cadre monumental aux parois de gauche et de droite de la chapelle du sanctuaire, qui s'élève à gauche du maître-autel. Nous donnons ici une vue de l'ensemble de ce petit monument du XVII^e^ siècle, qui se trouve construit avec des morceaux du parapet de Matteo. Ce qui était architrave devint base, les piédestaux, au contraire, devinrent couronnement; on coupa, on ajouta, on appropria comme on le put ces admirables fragments, exemples presque incomparables de l'ornementation du XV^e^ siècle, et l'architecte ou le sculpteur chargé de l'adaptation, en ajoutant de grandes consoles renversées qui butent la composition, imprima à toute l'œuvre le cachet *barocco* du temps où il vivait, caractère qui proteste contre celui du détail, qui est d'une finesse et d'une perfection qu'on n'a jamais dépassée.

M. Enrico Ridolfi a essayé une restauration de l'ancienne balustrade, et il a bien voulu nous permettre d'en prendre un calque que nous reproduisons ici, si on le rapproche du dessin d'ensemble de l'œuvre du XVII^e^ siècle, on verra qu'aucun des éléments ne lui manquait pour la reconstitution. Un document d'archives découvert par notre infatigable ami M. Gaetano Milanesi, à San Martino di Pietra Santa, tranche d'ailleurs nettement la question des dispositions à adopter pour cette restitution. C'est le contrat fait avec Lorenzo Stagi, le sculpteur de Santa Pietra, chargé d'exécuter pour le dôme de cette ville un « *parapeto* » *en tout semblable à celui du Civitali* à

San Martino di Lucca (1). Tous ces éléments sont là, réappropriés : frises, pilastres, bases, entablements ; rien n'y manque, mais il faut rechercher chacun de ces éléments à la place qui comportait la nouvelle composition de l'architecte ou du sculpteur de 1681. Nous ne donnons ici que la restauration du parapet de Lucques ; M. Ridolfi, lui, avait rapproché ce dernier de celui de Pietra Santa dans un but de comparaison plein d'intérêt. Il est évidemment curieux de comparer comment deux artistes également habiles, sur un même plan aussi simple, ont pu arriver à une ornementation dissemblable. Les frises et les pilastres du Civitali, de beaucoup supérieurs à ceux du Stagi, sont d'une légèreté, d'une richesse et d'une élégance admirables ; c'est d'ailleurs dans ce genre d'ornementation que Matteo triomphe. Les deux côtés vraiment uniques dans le talent de Matteo Civitali sont l'expression extatique et l'élégance exquise dans l'ornementation. Nul n'a su, comme lui, nouer sur le marbre, avec un ruban flottant, ces lourdes guirlandes dont il détache chaque fruit avec un coup d'outil qui lui est familier ; nul n'a su mieux les diviser par des têtes d'anges aux triples ailes, et, dans chacune de ces têtes, mettre une expression différente. L'antiquité offre peu d'exemples d'ornementation supérieure à celle de ces pilastres où l'acanthe, comme un lierre qui embrasse un mur, vient recouvrir une console d'où pendent des festons retombant à la base sur un beau mascaron d'un caractère antique. Dans le désastre de la dispersion des éléments du *parapeto* de 1471, remercions encore les *operaij* de San Martino qui étaient en charge en 1681, car ils nous ont conservé ces fragments exquis, en les plaquant aux murs du sanctuaire actuel des *Corpi Santi*.

(1) Cette famille des Stagi de Pietra Santa a joué un rôle dans la région. Pendant deux cents années, elle lui fournit des sculpteurs ; elle commence à Riccomano di Guido et finit à Paolo Cristofani Pietro. M. Gaetano Milanesi, sous le titre « Notizie di Lorenzo e di Stagio Stagi da Pietra Santa scultori del XV e XVI secolo », leur a consacré une notice publiée à Florence en 1881, chez Carresecchi.. Un fait intéressant ressort des découvertes de M. Milanesi, au sujet des Stagi, c'est que Matteo Civitali était pris pour arbitre dans l'estimation des travaux de Lorenzo. On voit, en somme, que Matteo faisait école, on proposait ses dispositions comme modèles et on les copiait.





Restitution de l'ancienne Balustrade du Chœur de la Cathédrale de Lucques. — (D'après le Dessin de M. Enrico Ridolfi.)

MATTEO CIVITALI DEMANDE LICENCE D'IMPRIMER AU NOM DE SON FRÈRE

(1477)

Nous devons rapporter au commencement de l'année 1477 un document qui porte le nom de Matteo et nous le montre en instance auprès de la commune afin d'obtenir, pour lui et son frère Bartolommeo, l'exemption des droits à payer pour le papier destiné à l'impression, et la faculté de porter au dehors les livres qu'il se proposait de publier. Il s'oblige, en échange, à fournir un certain nombre d'exemplaires à la ville. Son ardent protecteur, Domenico Bertini, et un certain Leonardo Totti s'entremirent auprès du Conseil des Anciens pour obtenir cette faveur, qui lui fut en effet concédée pour un espace de cinq ans. C'est une note qui a son intérêt pour les bibliophiles, si on considère que douze années seulement nous séparent du jour où la merveilleuse découverte venait d'être appliquée en Italie.

Les ouvrages imprimés par les Civitali, qui restent encore aujourd'hui dans les bibliothèques, sont au nombre de deux; les exem-

plaires en sont plus que rares, puisque Brunet prétend qu'il n'en existe plus. Cependant la bibliothèque de Parme les possède tous les deux et, de toute façon, il les faut coter à bon droit parmi les « rarissimes ». Le premier de ces ouvrages, les *Trionfi*, de Pétrarque, est daté 27 mai 1477 et porte le nom de Bartolommeo tout seul avec cette note : *Impressus Lucæ liber est hic primus ubi arte*, preuve évidente de la priorité des deux frères et de l'efficacité de leur initiative.

Le deuxième volume est une oraison funèbre de Giovanni Bartolommeo Carminati Bresciano ; il est daté 1478, et ne porte plus que le nom « Civitali » (1).

Voilà une intervention qui relève singulièrement le nom de Matteo, et j'y insiste. Ce n'est pas lui qui imprime, sans doute, mais il est constant, par la teneur de la requête, qu'il prend part à ce mouvement, qu'il a la connaissance des procédés, et qu'il se fait l'intermé-

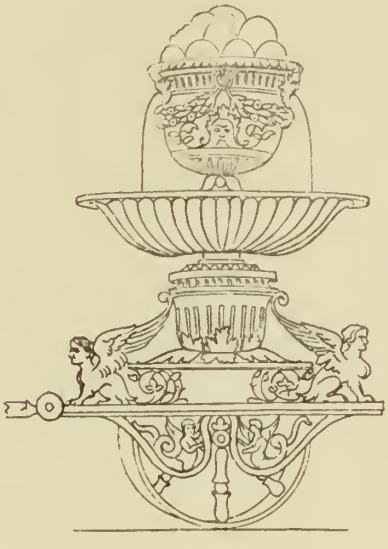
(1) Voici le document à l'appui ; il a trop d'importance pour l'histoire de la typographie, pour que nous ne le donnions pas *in extenso :*

« M. D. V. (civè *magnificae dominationes vestrae*). Expone humilmente il vostro fedel servitore e « cittadino Matteo da Civitale, come havendo imparato l'arte di fare libri in lettera de forma, et « di già addivissato li edificii, et facto experientia in carta montonina et bambacina, come è noto « a molti cittadini, pertanto considerato la dicta arte essere di grande spesa supplica per se et per « li suoi fratelli, che attento il comodo ne seguita alla terra, vi piaccia lo exente dalla gabella delle « carti li abbisognassero per lo informare i libri, et il simile poterli trar fuora senza gabelle. « Offerendosi et obbligandosi di tener fornita la terra e'l contado vostro di tutti quelli libri che « pareranno necessarii al paese, con questo che niuno altro possa nè debbia far dicta arte nella « vostra citta et contado sensa espressa licentia et voluntà. Quod aliter ec.

« Dominus Dominicus Bertini, Leonardus Totti consuluerunt, quod supplicanti intelligatur et « sit concessa pro annis quinque proximis immunitas immittendi in civitatem Lucanam sine aliqua « solutione gabella cartas sibi opportunas et necessarias ad artem suprascriptam, et convertendas « 'n libros imprimendos, de quo stetur ejus juramento. Et ipsos libros per eum impressos possit « postea mittere extra territorium etiam sine ulla solutione gabelle. Insuper pro tempore et termino « dictorum annorum quinque proximorum perseverante dicto Matteo suprascripto exercitio impri- « mendi, non possit neque debeat ulla alia persona facere dictam artem in civitate aut comitatu « Lucano sine licentia dicti Mattei sub pena ducatorum vigintiquinque pro qualibet vice appli- « candorum de facto lucam camere pro dimidià ipsi Matteo supplicanti. Et sic obtentum fuit « partitum ad pixides et palloctas per LXVIIJ consiliarios reddentes eorum palloctas albas in pixide « affirmativa, pro sic nonostantibus XVIIJ in contrarium. » (Archivio di Stato in Lucca, Consiglio « le Gener. ad ann.)

diaire, l'agent direct entre l'État et l'imprimeur. En favorisant ce beau mouvement, en y prenant part, Matteo s'élève au-dessus du simple *Tagliapietra.*

Ce n'est pas assez du grand talent qu'il a montré, il élargit son horizon; sa mémoire en bénéficiera.



TOMBEAU DE DOMENICO BERTINI

(1479)

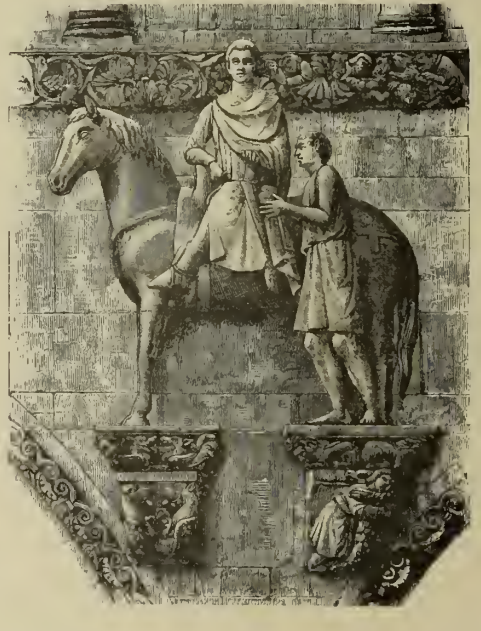
BERTINI (Domenico), auquel la cathédrale de Lucques devait déjà l'autel du Saint-Sacrement, et qui plus tard allait l'enrichir de monuments splendides, dès 1479 avait préparé son tombeau dans le transept : il avait naturellement confié le travail à son protégé Matteo. Le Bertini voulait un sépulcre modeste pour lui et sa femme Sueva di Risalti ; l'artiste répondit à son vœu par une conception d'une extrême simplicité, un corps principal, sorte de coffre funéraire carré, divisé en trois panneaux, porté sur une base et couronné par un fronton circulaire. Le panneau du milieu porte l'inscription, les deux de droite et de gauche sont remplis par les écussons des deux familles, noués par un ruban. Dans le tympan du fronton, une lunette encadre le buste du protecteur de Matteo. Quatre crânes, deux aux angles extérieurs des deux panneaux, et deux accouplés dans l'axe, semblent écrasés entre le piédestal et le coffre.

Le buste du Bertini rappelle les meilleurs des maîtres du temps et

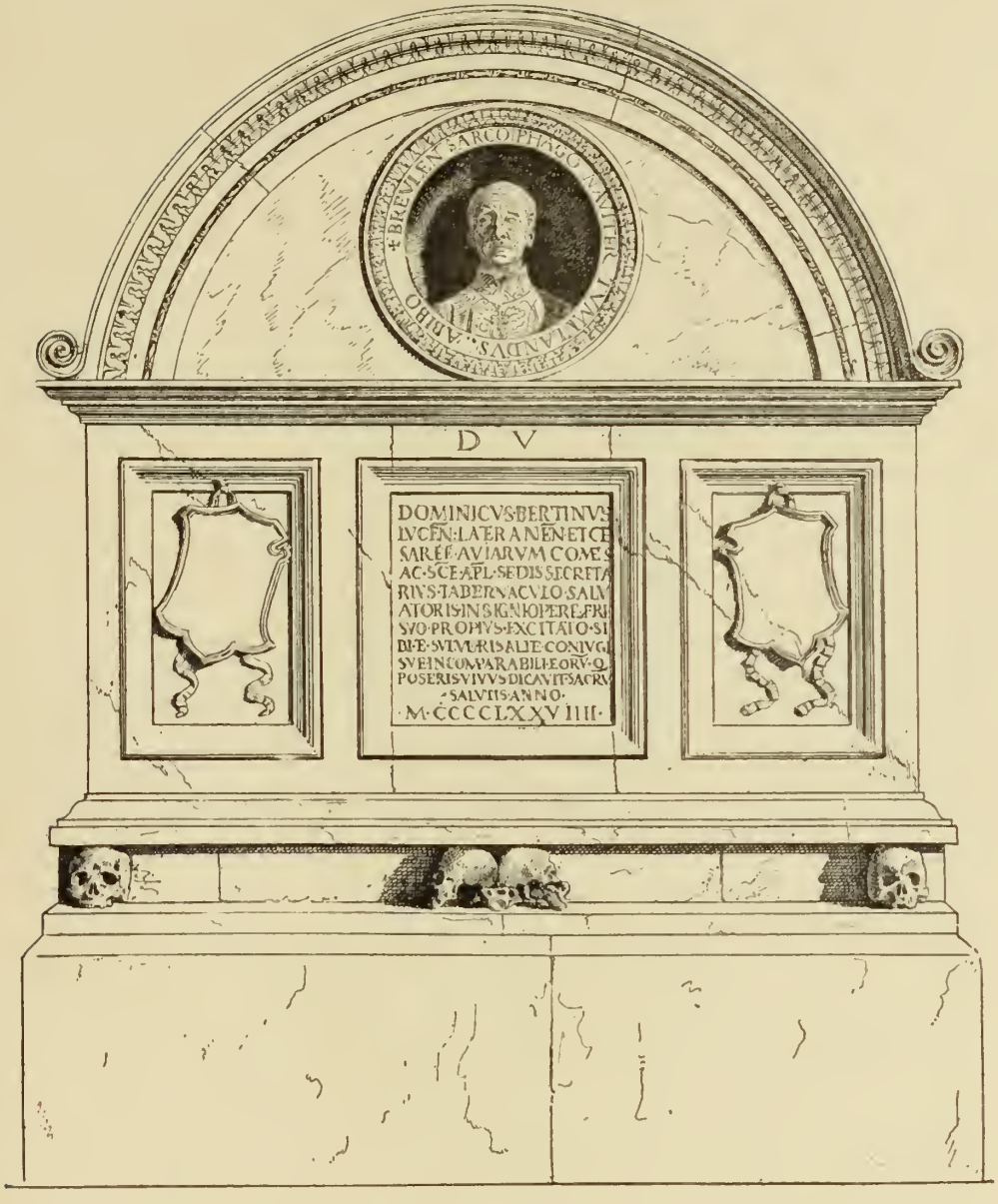
fait penser aux bustes des Strozzi du Louvre et du musée de Berlin, quoiqu'il reste très individuel et soit aussi intéressant au point de vue de l'esprit dans lequel il est conçu, comme interprétation de la nature, qu'au point de vue de son exécution, très poussée, mais qui s'arrête juste à temps. Domenico Bertini porte la lévite à col droit des secrétaires apostoliques, et la croix pectorale ; les ornements de l'étoffe, le bijou et les cheveux montrent une telle recherche de ciseau que nous n'hésitons pas à penser que c'est là un portrait posé après coup dans la lunette, et non un buste exécuté pour la place même. Dans cette dernière condition, il aurait affecté dans l'exécution la simplicité que Matteo apporte dans ses portraits de donateurs, à l'autel de Saint-Régulus et dans le tombeau de Pietro Noceto. Peut-être Bertini conservait-il cette image dans sa demeure, et n'est-elle venue occuper la place qu'après sa mort. Quoi qu'il en soit, elle ne tient au monument, ni par l'exécution, ni par la composition et la matière ; et il suffit de porter une lumière entre le buste et le fond de la lunette, pour constater que dans cette cavité inaccessible aux yeux, le travail des cheveux et de la nuque est aussi poussé que celui du visage. Cette circonstance est contraire aux habitudes des artistes de l'époque, qui dégrossissent à peine tout monument fait pour être plaqué sur un fond immuable avec lequel il doit faire corps.

Domenico avait envisagé la mort avec la sérénité des grandes âmes, et il avait fait graver de son vivant, dans le tympan du monument, ce verset plein de résignation : « Brevi in sarcophago, naviter tumulandus abibo. » Il avait aussi voulu faire allusion, dans l'inscription funéraire du panneau central, au chef-d'œuvre de Matteo, à cet autel du Saint-Sacrement dont il avait fait les frais. On verra plus loin que ce Bertini, dont nous avons déjà donné en note une courte biographie, aimait à réclamer le bénéfice de sa munificence. Son monument funéraire ne nous est point parvenu intact ; il occupe aujourd'hui la face à l'extrémité du bras droit du transept ; mais, en voyant les assises disjointes, on ne peut douter qu'il ait été déplacé, et cela probablement au moment où on a fait le grand changement dans lequel l'autel

du Saint-Sacrement a été reculé et défiguré. Là, comme partout, les passions politiques ont fait leur œuvre ; dans les deux écussons accrochés par un ruban dans chaque panneau, on a consciencieusement gratté les armes de Bertini et celles de sa femme Sueva di Risalti, défigurant ainsi le monument. Nous demeurons persuadé aussi que les tympans du fronton, aujourd'hui mesquinement bouchés par un enduit, devaient avoir reçu quelque bel ornement qui en remplissait les vides autour de la lunette.



Groupe de Saint Martin. — Porche de la Cathédrale de Lucques.



Tombeau de Domenico Bertini. — Cathédrale de Lucques.

STATUE D'ANGLE

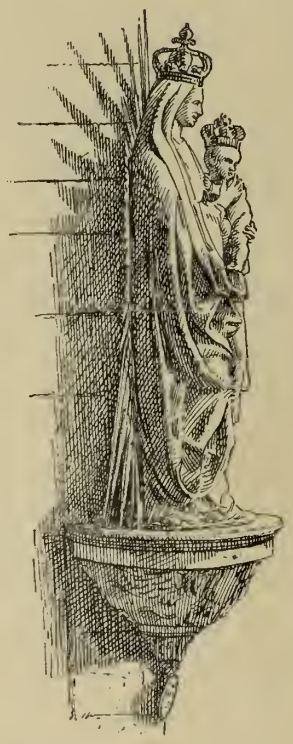
DE LA FAÇADE PRINCIPALE DE SAN MICHELE

De 1476 à 1480, la peste, qui faisait des ravages dans la province, se rapprochait chaque jour de la ville; envahissant peu à peu la campagne de Lucques, elle avait menacé l'existence de tous, et jetait dans les âmes cette terreur religieuse qui amène les fidèles au pied des autels. Le pauvre Matteo, qui avait laissé trois petites filles dans sa villa de Monte San Quirico, les avait vu enlever une à une par le fléau.

C'est à ce moment sans doute que Domenico Bertini pensa à préparer son monument funèbre, et c'est sans doute aussi en ces années d'appréhensions quotidiennes que la statue de la Vierge, placée sur une console aux armes de Bertini, à l'angle de droite de la façade de San Michele, dans une *mandorla* formée de rayons de gloire avec l'inscription : *Salutis Portus;* fut présentée aux Lucquois par ce même Bertini, comme le port de salut dans le péril. Comme toujours, il avait choisi le Civitali pour exécuter son vœu. C'est une supposition faite par M. Enrico Ridolfi, et la manière du travail ne la contredit point.

La statue n'est pas de celles qui honorent le génie de Matteo ; nous avons cru n'en devoir faire qu'un léger croquis pour la signaler aux visiteurs de Lucques ; il y a là quelque chose d'une œuvre de facture, ce qu'on trouve le plus à admirer est une certaine grandeur dans l'allure générale et un pli large et magistral ; le modelé n'a pas de recherche et l'expression du visage est nulle ; c'est seulement dans la forme charmante de la console et sa délicate ornementation composée de griffons et de guirlandes, qui accompagnent le coq à l'épi, l'emblême du Bertini, qu'on retrouve le goût parfait de l'artiste.

La devise de Domenico : « Ut vivam, vera vita », court dans la frise en beaux caractères antiques.



La Madone de la Toux (*delle Tosse*). — (Église de la Trinité, à Lucques.)

LA MADONA DELLE TOSSE

A L'ÉGLISE DE LA TRINITÉ, A LUCQUES

(1480)

la date de 1480 se rattache la *Madona delle Tosse*, la Madone de la Toux, aujourd'hui encastrée dans le mur, au-dessus de l'un des autels à droite, dans la nef de l'église de la Trinité. Du temps de Matteo, cette Madone décorait l'église du couvent de San Ponziano, ornée, au xv^e^ siècle, d'un certain nombre d'autres œuvres du Civitali, que nous retrouverons à leur ordre chronologique. De grandeur nature et de plein relief, la Vierge, assise sur une de ces chaises curules aux ornements dorés, imitées de l'antique, qu'on retrouve dans un grand nombre des bas-reliefs du temps (surtout dans ceux de Mino da Fiesole et de son école), allaite le divin Enfant assis sur ses genoux. La main gauche embrasse le petit Jésus, la droite presse le sein gonflé de lait où il a collé ses lèvres.

Parmi les innombrables Madones de toutes les écoles de la sculpture du xv^e^ siècle, celle-ci se distingue par un caractère spécial, en même temps qu'elle est une exception dans l'œuvre de Matteo. Au point

de vue de l'effet, il faut remarquer que Matteo, comme dans la plupart de ses monuments, a employé l'or pour relever le caractère décoratif de son œuvre.

Ce n'est pas la première fois qu'un artiste, prenant dans la campagne un modèle aux traits purs, jette sur lui une draperie ample et harmonieuse, le traduit vivant dans le marbre, lui imprime un cachet de noblesse et de grandeur, et le transfigure ainsi au gré de son génie. Mais comment celui qui a su créer les deux anges en adoration au pied du Saint-Sacrement, exprimer l'extase sur le visage du saint Sébastien mourant, et, au front de la Foi du Bargello, faire éclater tant de ferveur et de ravissement : a-t-il pu rester cloué à la terre en représentant la Vierge Marie; ne voir dans le divin Jésus qu'un enfant suspendu au sein de sa nourrice, et, dans la mère de Dieu, qu'une femme attentive aux soins maternels? Il semble que Matteo, en face de son modèle, n'ait pensé qu'à lutter de vérité avec la nature.

Dans cette lutte, Luca della Robbia lui-même ne l'a point dépassé. Jamais le marbre n'a mieux traduit la chair sous laquelle circule un sang pur, jamais la main d'une femme, en pressant le corps de son enfant, n'a mieux laissé son empreinte sur un corps potelé qui fond à son contact. C'est en vain qu'enveloppant les formes robustes de la belle Lucquoise d'un pli magistral, l'artiste nous donnera la jeune paysanne aux traits nobles, pour une vierge qui a conçu sans péché; en vain elle échangera l'humble escabeau de sa chaumière contre un trône d'or où elle siège dans son éternelle immobilité; la Madone de Matteo n'est point d'essence divine, et elle ne connaît d'autre extase que celle qui fait tressaillir les mères quand elles sentent circuler la vie dans l'être qu'elles ont porté dans leur sein.

Cette *Madona delle Tosse*, que, du fond des campagnes, les femmes lucquoises viennent implorer à la Trinita, apportant dans leurs bras leurs pauvres *bambini*, dont la toux cruelle étreint la gorge et déchire la poitrine, reste le symbole de la Maternité : elle doit son caractère grandiose à l'œuvre simple et primitive qu'elle accomplit en tendant

le sein à son nouveau-né ; elle lui donne la vie avec son lait ; et, cette fois, Matteo s'est montré grand artiste sans rien demander à l'extase ni à la foi ; le sentiment seul de la nature et de la vérité lui a suffi pour faire un chef-d'œuvre.

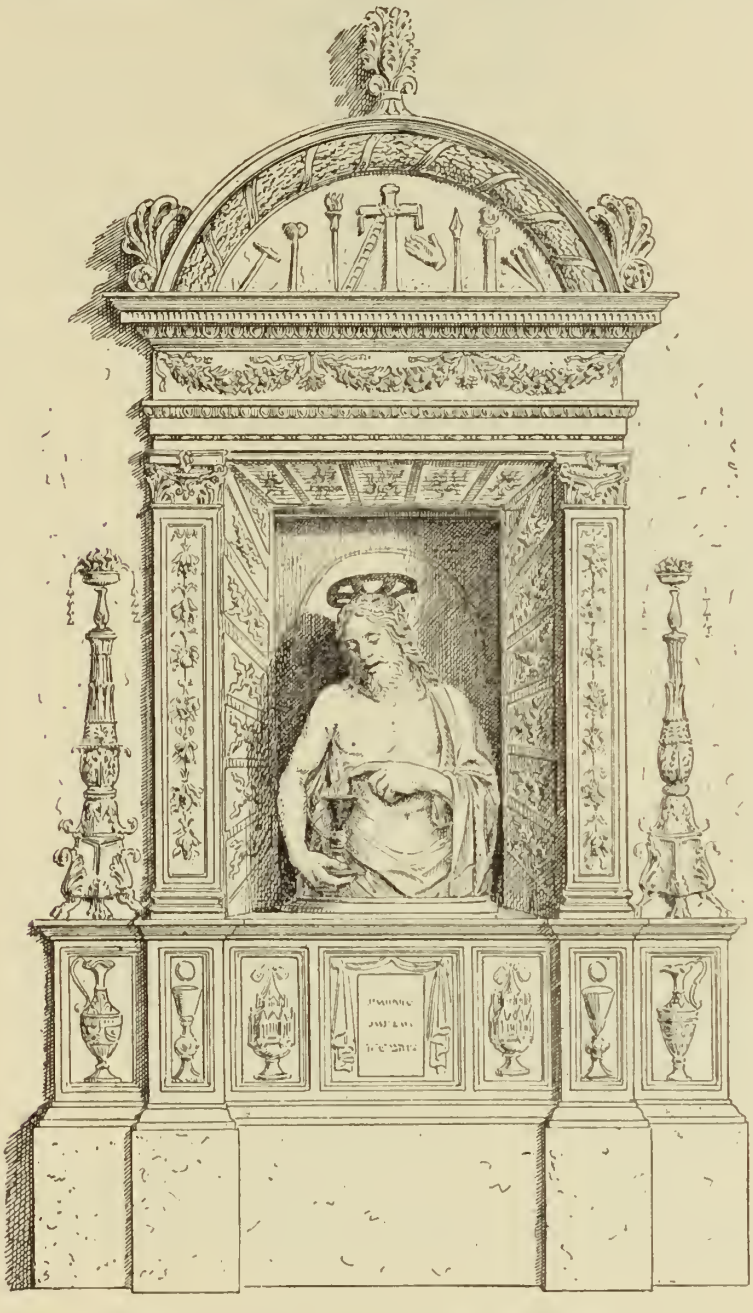
UN CHRIST EXÉCUTÉ POUR L'ÉGLISE DE PIEVE DE LAMMARI ET POUR CELLE DE SEGROMIGNO

(1481)

PERSONNE ne signale les œuvres de Matteo, exécutées aux environs de Lucques et elles échappent naturellement aux étrangers ; il faut ouvrir une enquête spéciale pour savoir qu'elles existent. A une heure de voiture de Lucques, en plaine, dans deux églises de village assez peu éloignées l'une de l'autre, Matteo, appelé certainement par Domenico Bertini, qui avait là sa résidence d'été, a sculpté deux œuvres de deux caractères différents, quoique évidemment conçues dans les mêmes dispositions.

A *Lammari* ou *Lamberi*, par une disposition assez habituelle aux sacristies des églises du XV^e^ siècle, on avait construit un petit édicule où un Christ à mi-corps, un calice à la main, dans une douloureuse attitude, s'offrait à l'adoration des fidèles. Le *Tempietto* est resté, mais on a substitué à la statue à mi-corps une vasque destinée au lavement des mains, le Christ s'est trouvé reporté au-dessus du premier autel à gauche à l'entrée, dans la nef, et il nous

faut aujourd'hui faire un effort pour reconstituer l'œuvre dans son



Édicule et Pietà Sacristie de Lammari, près Lucques.
(Le Christ, aujourd'hui séparé de l'Édicule, est restitué ici dans son État primitif.)

état primitif. Comme nous avons la ressource de donner le détail de

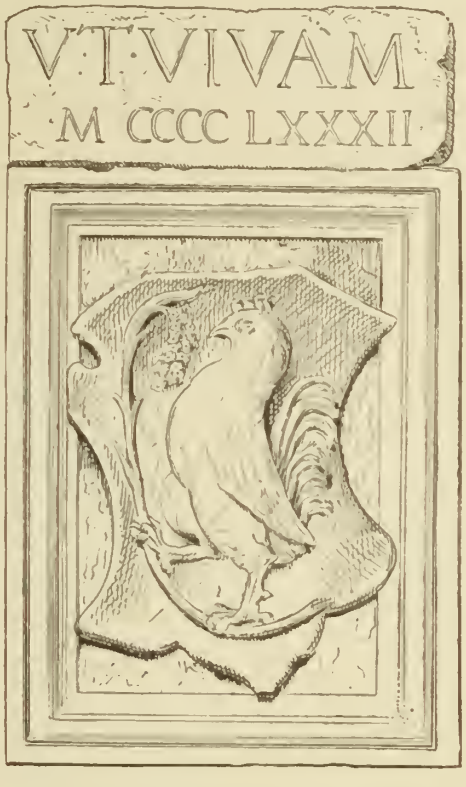
la figure elle-même ; il nous a paru convenable de replacer la figure dans le petit monument qu'elle occupait autrefois, telle que Matteo l'avait conçu. Le Christ de Lamberi a un caractère extrêmement spécial ; on peut dire que l'expression est « Mantegnesque, » l'idée de la douleur physique est celle qui domine, et l'expression divine ne rayonne pas sur la face. C'est cependant dans l'œuvre tout entier de Matteo une de celles qui nous a causé l'impression la plus vive ; la science accomplie du modelé, la profondeur du sentiment douloureux qu'il a su si bien rendre et si bien faire éprouver, font de cette statue à mi-corps un des chefs-d'œuvre de la sculpture du XV^e^ siècle. Elle est reportée aujourd'hui dans un monument daté 1505, qui a tout le caractère de l'architecture de Matteo, mais qui peut ne pas être de lui.

Edicule dans les Fonts baptismaux de Segromigno près Lucques.

Le Christ de Segromigno doit avoir été demandé à l'artiste après celui de Lamberi ; l'un a dû être le prétexte de l'autre, car on sait qu'une sorte d'émulation s'élève entre les paroissiens, qui, voyant une œuvre décorer l'église voisine, ambitionnent à leur tour d'en posséder une semblable. Le Christ de Segromigno a un caractère tout différent ; c'est la traduction du « *Vide, Thomas, vide latus, vide pedes, vide manus.* »

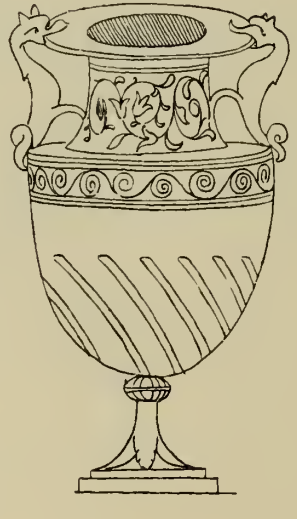
Le Seigneur ouvre la main et laisse voir la plaie. Le visage est rond, sans beaucoup de caractère, toujours doux et recueilli ; mais peut-être insignifiant dans l'œuvre, tandis que l'autre s'imprime dans le souvenir et ne peut plus s'en arracher.

Nous ne faisons que constater ici l'existence d'un fragment qui prouve qu'il y avait autrefois à Lamberi un troisième monument dû au ciseau de Matteo. Devant la main du Christ (qui, par parenthèse, n'est pas achevée), lors de notre visite dans ces églises, reposait une tête d'ange coupée portant sur la tête un calice. En cherchant à mieux voir la main cachée par la tête rapportée après coup, nous avons constaté que cette tête n'était qu'un fragment brisé, posé là par hasard. Cela prête aux conjectures, mais nous ne voulons tirer de là qu'une conclusion et opérer un rapprochement. Cette disposition du calice qui *coiffe*, pour ainsi dire, la tête de l'ange, est une disposition habituelle à Matteo ; elle se retrouve dans la partie haute, à droite du fameux bas-relief de la *Foi* du Bargello. Il n'y a donc pas à douter que le fragment posé sur la niche de Segromigno ne soit bien dû au ciseau de Matteo. Trenta, dans ses *Memorie e documenti per servire all' Istoria del Ducato di Lucca*, rapporte l'exécution de ces œuvres à la jeunesse de Matteo, *avant son départ de Lucques pour Florence*. Le fait serait intéressant et curieux, et nous aurions là un ouvrage de Matteo contemporain de la médaille d'Avanza; mais comme nous



Les Armes de Domenico Bertini. (Encastrées dans un mur près l'église de Lammari.)

avons trouvé un écusson et le nom de Bertini, daté 1481, encastré près de l'église, nous persistons à croire que le bienfaiteur de Matteo, là encore, a payé l'œuvre, l'a commandée; et en a fait don à l'église du village où s'élevait sa résidence. Trenta, d'ailleurs, se borne à affirmer son assertion sans en donner la preuve ; et le caractère de la sculpture est trop avancé pour que nous croyions devoir nous rallier à l'opinion de cet écrivain.



LA FOI. — BAS-RELIEF AU BARGELLO DE FLORENCE

QUAND les œuvres d'un artiste ne sont pas datées, il ne reste à la critique qu'une ressource pour établir la chronologie dans la production, c'est celle d'étudier l'expression, le pli, le jeu du ciseau, et enfin la manière, toutes choses qui permettent de les rapporter à une période de sa vie. En face du bas-relief de *la Foi*, aujourd'hui encastré dans le mur du Musée national de Florence, connu sous le nom de *Bargello;* on ne peut douter que Matteo n'ait exécuté son œuvre à peu près à l'époque où il a sculpté les deux anges du Saint-Sacrement et *la Madona delle Tosse;* ce n'est pas que l'expression de cette dernière œuvre rappelle en rien l'expression de celle du *Bargello;* mais le pli est de la même période et aussi la façon de traiter le marbre, où Matteo, presque toujours, accuse sa personnalité.

Vasari a bien peu de chose à nous dire sur Matteo, et nous n'entreprendrons pas la trop facile tâche de relever ses erreurs ; mais il y a toujours un point de haute importance qu'il ne faut pas oublier quand

on le consulte : il a vu de ses yeux, ou bien il a entendu dire. Vasari est, après tout, un écho d'une tradition, quand il lui arrive de faire allusion à certaines œuvres détruites ou dispersées depuis le XVI^e^ siècle. Si donc nous pouvons établir quelque point de contact entre sa description et les œuvres ou les fragments d'œuvres qui reviennent à la lumière, il y a quelque chance pour nous d'arriver à la vérité.

Or, l'auteur des *Vite* fait allusion à trois *tavole* que Matteo aurait exécutées pour l'église de San Michele, où, en dehors de la statue de la *Vierge* à l'angle extérieur de cette église, statue due à la munificence de Bertini ; nous ne trouvons plus rien, aujourd'hui, qu'on puisse attribuer à notre artiste. M. Ridolfi, qui vit à Lucques, qui y est né, et en a étudié avec soin tous les monuments ; incline à penser que le célèbre bas-relief du *Bargello*, signé O. M. C. L. « *Opus Mathei Civitali Lucensis* », serait un de ces trois bas-reliefs. Les deux autres auraient naturellement représenté l'*Espérance* et la *Charité*. Nous savons, par le livre d'entrée du musée des Offices, que le bas-relief de *la Foi* a été acheté, en 1830, par les soins du commandeur Montalvi, d'une famille patricienne de Lucques ; mais c'est tout, et nous ignorons l'origine de la sculpture. Il a suffi, cependant, de ce bas-relief au pli large, noble, à la fois naturel et monumental ; où la forme est jeune, élégante, pleine de charme, et où l'expression extatique dans le geste et dans le regard est traduite d'une façon tout à fait supérieure, pour classer Matteo parmi les grands artistes de son temps. Tout le monde ne va pas le voir à Lucques où il triomphe, tandis qu'au *Bargello* le monde entier qui passe, le juge et le classe. Là encore, comme dans les anges en adoration, il n'y a pas trace de manière, ni manie de ciseau, ni nervosité de rendu, ni habitude de la main, ni façon étrange de concevoir ou d'exécuter : c'est à la fois simple et savant, naturel et idéal, tendre et profond. *La Foi* est un des beaux morceaux de la sculpture de tous les temps ; on peut être plus grandiose, plus terrible, plus hardi et plus fort ; personne n'est plus pur, plus attendri et plus élégant.

Je ferai observer à ceux qui n'ont fait qu'admirer d'un œil distrait ce bas-relief dans le sanctuaire d'art où figurent les plus grands sculpteurs italiens, depuis Donatello jusqu'à Michel-Ange, que *la Foi* n'est pas entièrement terminée. Les mains demandaient à être plus poussées, le relief indiquant la niche où s'encadre la figure, est à peine dégrossi, et le calice vers lequel la figure fixe les yeux avec extase, n'est encore qu'ébauché. Nous avons retrouvé tout à l'heure, à Segromigno, ce même calice d'un arrangement singulier, auquel sert de piédestal une tête d'ange aux triples ailes. Il faut se rappeler qu'un certain nombre d'œuvres de Matteo ne sont point achevées (c'est le sort d'ailleurs de bien des sculptures du XV^e^ et du XVI^e^ siècle) ; peut-être le monument dont faisait partie ce bas-relief n'a-t-il jamais occupé sa place définitive. Il faudrait alors abandonner l'hypothèse des deux pendants dispersés.

A la date de l'année 1481, le 27 janvier, nous trouvons, à l'appendice du récent ouvrage déjà cité, *l'Arte in Lucca*, un document curieux relatif à Matteo ; c'est un acte comminatoire du vicaire de l'évêché de Lucques, qui lui enjoint de rapporter au tabernacle du Saint-Sacrement de San Martino « les statues qu'il y a prises ». Nous aimons mieux d'ordinaire nous assimiler les documents et les mettre en œuvre que les citer *in extenso ;* mais celui-ci est assez particulier et assez bref pour trouver sa place ici : « Die XXVIJ — Januari J 1481 — « Dominus Vicarius commisit proeceptum contra magistrum Mathoeum Joanis de Civitali scultori (*sic*) Quatenus per totum presentem diem debeat in tabernaculo infrascripto reposuisse et collocasse, ac debito modo firmasse, figuras marmoreas per ipsum ablatas et exportatas de Tabernaculo Corporis Xpti per ipsum confecto in ecclesia cathedrali Sancti Martini de Luca. Et hoc, sub excommunicationis pena, etc. » — Cancelleria arcivescovile di Lucca — *Vachetta* n° 115, *C.* 71 *t.*

Si nous rappelons les faits, il n'y a pas deux façons d'interpréter le document. Le 26 septembre 1473, Domenico Bertini, voulant consacrer un tabernacle au Seigneur et l'élever dans la cathédrale

de Lucques, a commandé l'autel du Saint-Sacrement à Matteo. En 1476 celui-ci n'avait pas encore livré son travail ; le 27 septembre de la même année, Bertini l'a sommé de remplir ses engagements et l'artiste lui a demandé une prorogation de six mois que son protecteur lui a accordée. Le délai passé, se conformant à son nouveau contrat, il a mis en place les deux anges en adoration que nous avons gravés ici, ainsi que le tabernacle, aujourd'hui disparu. A partir de ce moment, c'est à l'évêque qu'incombe le soin du monument, puisqu'il fait partie de l'église, et, très probablement, (sûrement, pouvons-nous dire en face de ce document) : Matteo, entre 1477 et 1481, a demandé l'autorisation de reprendre dans l'atelier les deux figures. L'artiste les a gardées longtemps, déparant ainsi cet autel, déjà célèbre à Lucques ; et l'évêque les lui a simplement réclamées. Matteo, qui, comme tous les artistes, va où sa fantaisie le guide et où le client l'appelle ; ne répond point et ne remet point en place les deux anges : l'évêque se fâche, et nous voyons enfin qu'il lui prescrit, « sous peine d'excommunication et dans le délai d'un jour, » d'avoir à obtempérer à sa sommation.

Dans quel but Matteo a-t-il agi ainsi ? Les anges n'étaient pas terminés peut-être ; et, pour ne pas encourir la peine du dédit des cinquante ducats d'or qu'il a consenti, par traité, à voir retrancher du prix convenu de son travail, s'il reculait l'échéance ; il l'a cependant livré. Plus tard, comme c'est son œuvre de prédilection, il aura voulu la reproduire, ou la parfaire et, comme il tarde : on le somme devant la loi.

Voilà une hypothèse ; je la crois admissible et conforme à la nature des choses. Mais l'étude attentive des moindres œuvres de Matteo a conduit M. Ridolfi à une autre supposition dont je veux tenir compte. Nous avons vu qu'à Lammari, à quelques milles de Lucques, l'église du village était ornée d'un tabernacle dans le goût de celui de la cathédrale ; le petit édifice central qui existe encore est bien de Matteo, les deux anges en adoration, qui rappellent ceux de San Martino, ont été depuis séparés du monument pour orner un ensemble sculptural dont l'exécution est postérieure de quelques années, et ils

sont visiblement d'une tout autre main. C'est peut-être dans le but de les donner aux praticiens comme modèles pour la reproduction de ceux de Lammari, que Matteo aurait sollicité l'autorisation de reprendre dans l'atelier ses deux anges du Saint-Sacrement. C'est de là que nous sommes parti pour dater « 1481 » les œuvres exécutées à Lammari cette même année.

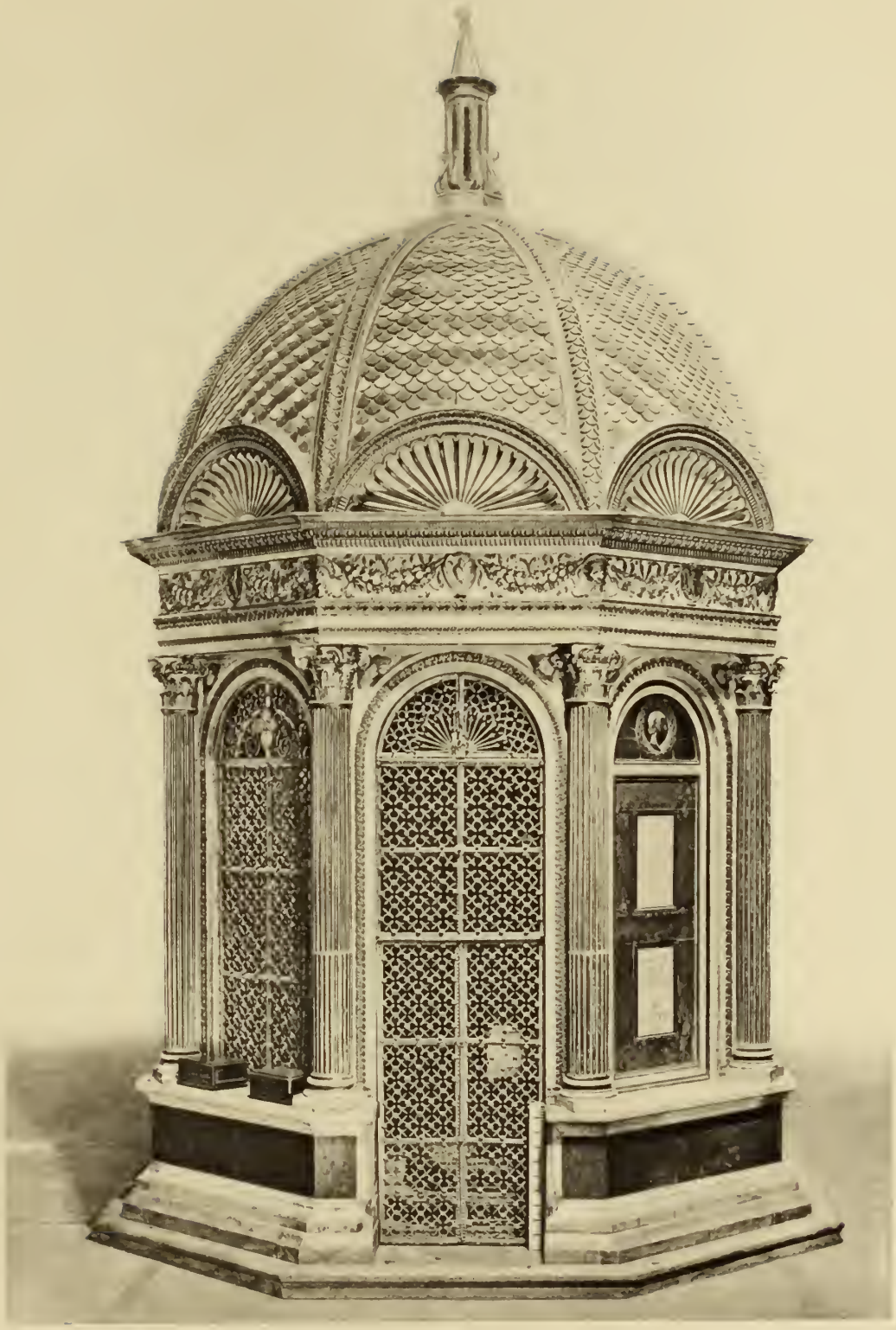
Cour du Bargello.

LE VOLTO SANTO. — CATHÉDRALE DE LUCQUES.

(1481)

C'est en 1481 que ce même Domenico Bertini, secrétaire apostolique, dont le nom, on le voit, est de plus en plus inséparable de celui de Matteo, confia à l'artiste l'exécution d'un travail qu'on peut regarder comme une de ses œuvres importantes, en ce sens qu'il y put donner la preuve de ses facultés multiples. Malgré sa dimension restreinte, la construction de ce petit monument suffit, en effet, à établir sa réputation à Lucques comme architecte.

Le *Volto Santo* de San Martino, image peinte du Christ en croix conservée dans la cathédrale, d'un caractère byzantin qui la rattache aux premiers temps de l'Église, est depuis des siècles l'objet d'une vénération spéciale de la part des Lucquois. Le Dante lui-même y a fait allusion; et la ville de Lucques, dans nombre de documents du temps, en ses protocoles officiels, est désignée sous le nom : « *La Città del Volto Santo* »; au XIII^e^ siècle la sainte image est même



reproduite sur ses monnaies; c'est dire la renommée dont elle jouit et le culte dont on l'entoure. Il y a toute une bibliographie au sujet de son origine; l'opinion la plus plausible, celle des archivistes qui se basent sur des documents authentiques et non sur de vagues traditions, fait remonter la présence de l'image à Lucques au VIII^e^ siècle, sous l'évêque Giovanni, de 780 à 800. Elle est donc antérieure à la cathédrale où on la vénère aujourd'hui. Elle a pu occuper telle ou telle place, orner tel ou tel autel, et on a pu l'invoquer sous des noms différents : « *Santa Croce* ou *Santo Volto* » : il nous suffira de savoir que, dès les premières années du XII^e^ siècle, elle a sa chapelle spéciale à San Martino, et que Lucques, de ce chef, est devenu un lieu de pèlerinage tellement fréquenté, qu'il a fallu construire dans les villages qui l'entourent nombre de maisons de refuges et d'hôpitaux pour abriter les pèlerins. Sous le beau portique de San Martino, décoré des plus belles œuvres sculpturales des deux Pisans, on voit encore la trace des bancs où les Lombards se tenaient en permanence pour pourvoir aux besoins de l'échange des monnaies apportées par les fidèles de tous les pays. Le temple divin, en ces jours de pèlerinages, devenait un marché public; et les anciens de Lucques, contraints de rappeler à l'ordre les marchands avides, établirent un tribunal spécial, sur la place même de la cathédrale; pour réprimer leurs délits

Les documents originaux, contrats et obligations relatifs à la construction par Matteo Civitali du *Tempietto* du *Volto Santo* ne sont plus à produire; ils sont publiés tout au long dans les *Scritti d'arte e d'antichita* de Michele Ridolfi (1); et sur ce point nous n'avons rien à découvrir ni à compléter.

Deux contrats successifs passés entre Bertini et Matteo expliquent le but que poursuivait le secrétaire apostolique et l'importance qu'il attachait à l'exécution. Matteo, y est-il dit, devra faire « tutto cio che parrà rechiecha il debito dell' arte con tutto suo isforsso et ingiegno. »

(1) Florence, Le Monnier, 1879. Page 128.

On voit aussi que le monument de Pietro Noceto était regardé à Lucques comme parfait au point de vue de l'exécution, car le Bertini réclame pour le *Volto Santo* une exécution semblable à celle du tombeau de l'évêque.

Si Domenico Bertini se montra toujours fidèle à cette pieuse devise qu'il n'a jamais manqué de faire graver sur ses *ex-voto :* « ut vivam vera vita », et s'il aspirait avec ferveur à la *vraie vie* d'en haut, il n'était pourtant pas indifférent à l'admiration que sa munificence devait inspirer à ses contemporains. Il est certain qu'il a toujours scellé ses monuments de ses armes, « le Coq à l'Épi », alors que le sculpteur, lui, se désintéressait parfois au point de ne pas signer son œuvre. Son protecteur stipula le programme à remplir ; le traité définit nettement que Matteo devait élever dans la partie postérieure du bâtiment un autel à saint Sébastien, et qu'il sculpterait, dans l'un des tympans, les armes et la devise de Bertini avec son médaillon. C'est ainsi que nous avons deux fois l'image du secrétaire apostolique de la main du Civitali : une fois dans le buste de son tombeau, une seconde fois dans le profil du *Volto Santo.*

Comme toujours, en pareille circonstance, on fit une esquisse et plus tard, un modèle en relief ; la première composition adoptait un plan carré qui devait évidemment rappeler la disposition des panneaux des *pulpiti* célèbres dans les églises entre Lucques et Florence ; puis bientôt, sur les observations de l'évêque et celles des *operaï*, ou enfin sur la propre initiative de l'artiste ou celle même de Domenico Bertini : Matteo modifia ce premier plan et adopta un parti octogonal. Les conditions de la dépense ne pouvaient plus être les mêmes, aussi, en changeant le parti pris, changea-t-on le traité. On les a conservés tous les deux ; on peut donc juger, par les conditions pécuniaires du second, de l'importance nouvelle qu'allait prendre le petit édifice ; Matteo, en sus du prix convenu d'abord, recevait six cent cinquante ducats d'or, une maison d'habitation avec jardin, loggia, puits et dépendances. On reconnaîtra que le Bertini faisait bien les choses.

On peut juger de l'élégance du monument par la reproduction que nous en donnons ici ; il s'élève dans un des bas-côtés de la cathédrale, et s'encadre entre les piliers de la nef ; il est très évident que la place qu'il occupe est déterminée par des conditions invariables tirées des nécessités du culte spécial à l'image, ou par la nécessité d'occuper un emplacement consacré par la tradition. Le petit temple octogonal, d'ordre composite, porte un entablement surmonté d'une coupole octogonale, divisée par des nervures dorées recouvertes d'écailles peintes imitant les toitures de faïence alors en usage. Chacune des huit faces de la coupole vient s'amortir sur un fronton circulaire correspondant à chacun des plans. Le couronnement est une réminiscence de celui de la coupole de Brunelleschi. Les arcades, sauf trois d'entre elles, laissent voir l'autel, elles sont fermées de grilles de fer ajourées d'un beau travail qui sent encore l'époque gothique, et qui s'est certainement inspiré de la belle *Graticola* du dôme de Prato.

Des trois arcades pleines, celle postérieure, qui se trouve dans l'axe, sert de fond à la statue de saint Sébastien, représenté les mains liées et cloué sur l'arbre du supplice ; les deux autres ont reçu des inscriptions ; dans la partie circulaire, l'artiste a sculpté, d'un côté, dans une couronne de laurier, un beau médaillon de Bertini doré en plein, de l'autre, l'*Impresa* déjà connue du secrétaire apostolique : « Le coq picorant un épis de maïs ». La frise qui court tout autour de l'entablement est digne de notre attention, elle est divisée en deux parties : au centre, le coq de Bertini, dans un écusson, retient deux guirlandes de fruits bien étoffées, bien pleines, et cependant délicates dans l'exécution ; elles viennent s'appuyer à chacune des intersections du plan octogonal sur deux mascarons d'un caractère antique, couronnés comme le Jupiter *Pogonos*, et dont la barbe se termine par de belles feuilles élégamment découpées.

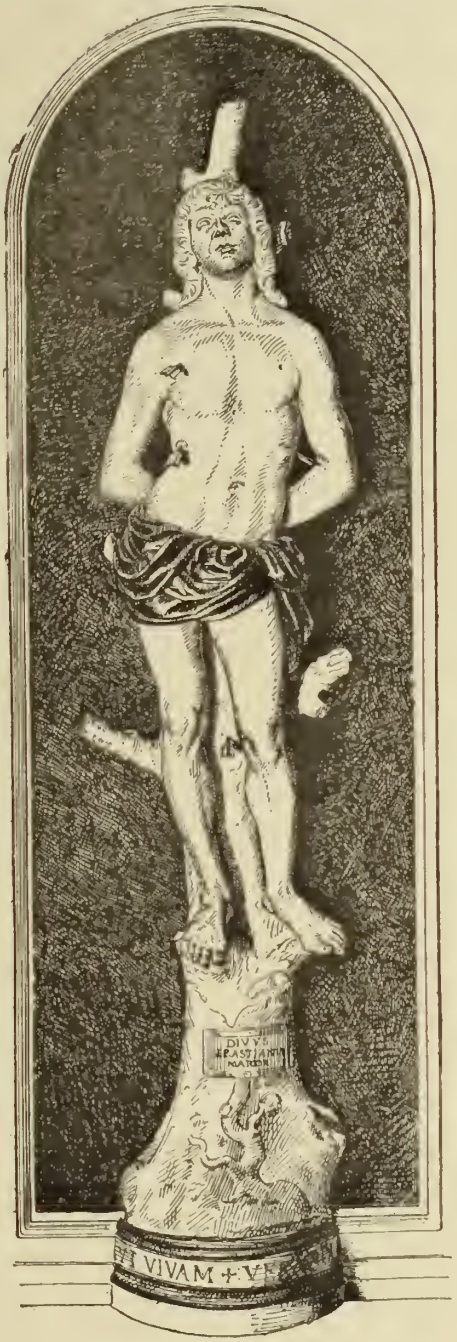
Ce délicieux monument, une des œuvres les plus nobles qu'on puisse voir, et les mieux inspirées des édifices antiques, doit nous retenir au double point de vue de l'architecture et de la sculpture ;

les deux aptitudes de Matteo s'y confondent heureusement; si l'architecte s'est rappelé le sculpteur, l'un n'a pas été jaloux de l'autre, et de cet accord des deux caractères et de cette subordination nécessaire est résultée une parfaite harmonie.

Varni veut qu'on ait présent à l'esprit, en face du *Tempietto* de Matteo, que le Bramante ne devait exécuter son travail à San Pietro in Monte que dix-sept années plus tard, et il part de là pour donner à Matteo le rôle d'un initiateur : outre que la comparaison entre Bramante et Matteo est un peu enfantine, il faut considérer la date de l'érection du *Volto Santo.* En 1482, non seulement l'élan est donné, mais les exemples ne sont déjà plus rares, car Brunellesco, le plus grand artiste de son temps, a paru, l'Alberti l'a suivi, Michelozzo est même déjà vieux; Giovani di Bettino, dès 1461, a dessiné la chapelle dell' Annunziata, et enfin ce triomphe du goût le plus pur et cet exemple de la plus noble magnificence : la chapelle des Pazzi, à Santa Croce; s'élève depuis bientôt un demi-siècle déjà. La puissance de l'architecte doit aussi se mesurer à la grandeur matérielle de l'entreprise; et Matteo, au *Volto Santo*, ne recouvre qu'un bien faible espace; il ne fait qu'abriter une relique vénérée sous un pavillon digne du respect que tout un peuple lui prodigue. Il ne faut donc pas sortir de la mesure pour apprécier une œuvre qui reste charmante dans ce qu'elle est; mais il n'y a pas là invention réelle; il y a bien plutôt ingéniosité, application heureuse, appropriation parfaite à un usage spécial; et, par dessus tout peut-être, manifestation exceptionnelle d'un goût pur et d'une louable modération.

Ramener l'œuvre à sa vraie proportion, ce n'est pas ravaler le mérite du *Tempietto;* ce mérite est grand, il est réel. On a placé trop haut le *Saint Sébastien*, qui est plus célèbre dans l'œuvre de Matteo que nombre d'autres ouvrages qui lui sont de beaucoup supérieurs. Toute une tradition s'est faite, on l'a recueillie, répétée, et les écrivains qui, ici et là, ont traité de Matteo : se sont surtout appuyés sur ce *Saint Sébastien* pour réclamer une belle place pour le sculpteur. En somme, après mûr examen, la vérité est que c'est

là une des œuvres les plus faibles de l'artiste. C'est l'avis de M. Wilhelm Bode, le directeur du musée de Berlin, qui a consacré dans le *Kunst und Künstler* un court travail à Matteo; quand il s'agit de s'élever contre un préjugé, on est heureux de se rencontrer avec un critique aussi compétent. Cependant il faut encore reconnaître que la façon dont la statue est éclairée nuit beaucoup à son effet; nous avons placé, à Lucques même, le moulage du *Saint Sébastien* dans une lumière appropriée,et nous avons obtenu un tout autre résultat. Si le torse est rond, sans accent, sans caractère, l'expression du visage est assez belle; et si elle échappe, c'est qu'elle est conçue dans cette gamme de demi-teinte qui est un des caractères de Matteo. Il me semble aussi que rarement, même dans le *David* et les beaux éphèbes des grands maîtres florentins, nous avons vu de plus élégantes extrémités; les jambes et les pieds sont d'un dessin très ferme et réhabilitent un peu la statue. Le *Saint Sébastien* aurait été, de la part du Pérugin, l'objet d'une admiration spéciale, et, neuf années plus tard, lorsqu'il peignit son tableau pour San Domenico da



Saint Sébastien.
(Volto Santo de la Cathédrale de Lucques.)

Fiesole, il se serait souvenu de la statue de Matteo; c'est là une tradition que nous avons recueillie sur place.

Matteo avait une villa près de Lucques, à San Quirico; les trois filles qu'il avait perdues pendant la peste reposaient dans l'église du village, il voulut, par un codicille ajouté à son testament (1), à la date du 10 juillet 1492, léguer à cette petite église une terre cuite du *Saint Sébastien* qui conserve l'empreinte de sa main. Elle présente quelques différences avec le marbre et nous montre ses repentirs. Minutoli, faisant allusion au *Saint Sébastien* du *Volto Santo* dans l'inscription placée sur la maison de Matteo à Lucques, nous le présente comme la première statue entièrement nue qu'on ait sculptée depuis la Renaissance. M. Ridolfi a déjà averti ses compatriotes de l'erreur commise par l'écrivain qui a signé la publication dans le travail intitulé : *Di alcune opere di belle arti nella metropolitana di Lucca.* Mais le fait est que, vers 1481, c'était encore une grande entreprise pour un sculpteur de se mesurer avec la nature sans aucun voile, et de montrer dans sa nudité toutes les beautés d'un corps juvénile. Les exemples des maîtres de la première période du XV^e^ siècle étaient là, sans doute, et, à quelques pas de Lucques, dans la Pieve d'Empoli; le Rossellino, le célèbre ami et le maître de Matteo, avait lui-même sculpté bien longtemps auparavant le beau corps du héros chrétien percé de flèches; mais il n'est que vrai de dire qu'on comptait encore les statues exécutées dans de telles conditions, et Matteo

(1) Voici le passage du testament trouvé par M. Ridolfi à l'*Archivio notarile* de Lucques : « ... Pro amore Dei et pro salute anime sue, indicavit et reliquit unum sanctum Sebastianum de terra per ipsum factum, et *nondum cottum,* ecclesie sancti Quirici in Monticello ad altare sancti Leonardi, quod altare est de Gelis,videlicet, quod heredes sui ipsum perficiant et faciant, quod si espesum ducatorum in totum inter ornamenta et picturas et dictum sanctum Sebastianum. »

Si on remarque les mots « *nondum cottum* » et si on connaît les conditions que requiert la manipulation de la terre cuite, on doit conclure de ces mots, écrits bien des années après la parfaite exécution du marbre du *Volto Santo*, comme aussi des différences qui distinguent les deux œuvres, que Civitali était revenu sur le même sujet et l'avait traité différemment.

Il est curieux de comparer au marbre de Matteo un petit *Saint Sébastien*, sculpture sur bois du XV^e^ siècle, qui figure à Paris dans le cabinet de M. Gustave Dreyfus. Il y a là plus qu'une étroite parenté, il y a identité presque complète. Il est très probable que le Sébastien fit école.

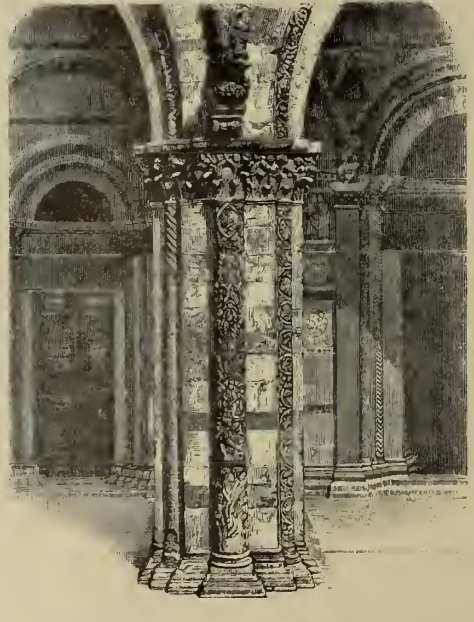
dut certainement faire de nombreuses études d'après le modèle vivant avant d'attaquer le marbre. Il est plus que probable que la statue de San Quirico est une de ces études reprises et achevées plus tard.

Quel que soit le jugement de la critique moderne sur le *Saint Sébastien* du *Volto Santo*, l'effet en son temps fut énorme, et, sur le marbre, on gravait, au jour de la mort de Matteo, les noms de Phidias, de Myron et de Praxitèle. Nous en avons rabattu depuis, et nous avons l'enthousiasme moins prompt; nous persistons cependant à voir dans le Civitali, à défaut d'un puissant sculpteur de la race des Donatello et des grands *Quattrocentisti,* un des artistes les plus exquis de son temps.

Lorsque nous nous sommes résolu à rendre un hommage au sculpteur, et à demander aux diverses archives de la localité les documents originaux qui permettaient de ne plus hasarder des conjectures, nous avons bientôt acquis la conviction que c'était aux bibliothèques locales que nous devions nous adresser, car les explorations pénibles et hasardeuses devenaient inutiles, les écrivains de Gênes et de Lucques ayant déjà pris soin de réunir la plupart de ces documents et de les publier à diverses époques dans les revues ou journaux de ces localités. Quand M. Enrico Ridolfi s'est à son tour préoccupé d'écrire *l'Arte in Lucca*, il a fait les dernières investigations nécessaires, et c'est ainsi que nous pouvons presque toujours (il y a malheureusement quelques exceptions) nous référer à des documents de première main pour tout ce qui concerne Matteo. Il nous arrivera même parfois de trouver le document qui certifie l'origine d'un travail et ses conditions d'exécution, et de ne plus trouver le travail lui-même. C'est ainsi que nous avons les contrats signés et les pièces de comptabilité relatifs à un tabernacle commandé en 1483 au Civitali pour l'église de Lucques, « *Santa Maria detta in Palazzo* », dont nous ne trouvons plus la trace.

Il résulte du document de l'estimation de l'œuvre faite par Giovanni da Carrara et Antonio Cipriani da Massarosa, tous deux

sculpteurs, que ce tabernacle, de grande dimension, qu'on paya cinquante ducats d'or, ne fut placé qu'en 1488. L'église est détruite; il n'en reste rien aujourd'hui et le monument de Matteo a disparu. Nous croyons, d'après les dimensions portées dans le contrat (six *bracchie* de hauteur, sur trois de largeur), qu'il faudrait peut-être le chercher au *Kensington Museum*, où se trouvent deux *edicole* de cette nature. A l'entrée de l'année 1484 Matteo était débordé, les grandes œuvres que nous avons déjà citées n'étaient pas encore toutes achevées; le *Volto Santo* devait être livré le jour de la *Santa Croce* de l'année 1484, et Nicolas de Noceto, citoyen de Lucques, fils de Pietro Noceto, qui avait déjà confié à l'artiste le tombeau de son père, venait lui demander son œuvre la plus considérable : *l'Autel et le monument de Saint Régulus.*



Porche de la Cathédrale de Lucques.

L'AUTEL DE SAINT RÉGULUS ET SON TOMBEAU

CATHÉDRALE DE LUCQUES

TOUT près de Populonia, à Waldo, avait été trouvé en 780, le corps de saint Régulus, évêque africain des premiers siècles de l'Église, martyrisé au temps de Totila et des invasions, cette découverte avait été accompagnée de circonstances qu'on regarda comme miraculeuses, on en voulut consacrer le souvenir. L'évêque de Lucques, Giovanni, avait fait déposer la relique dans l'église de San Martino, où, à l'imitation de celle des églises de Rome et de Milan, on fit construire plus tard, pour la recevoir, une *confessione* richement ornée de marbres et de bronzes. Peu à peu la dévotion du peuple pour le saint était devenue telle qu'on associa son nom à celui de saint Martin; et la cathédrale de Lucques fut consacrée à la fois aux deux martyrs.

Le 1^er^ septembre on avait même institué en l'honneur du saint, sous le nom de *Palii*, une foire qui se célébrait à la même date, le jour de sa fête. Il est plus que probable que la *confessione* existait au lieu même où Matteo fut chargé d'ériger le monument. La commune de Lucques, vers 1460, avait voté une somme pour la restauration de la statue de

Régulus et la décoration de son autel; mais cette décision avait eu si peu de résultat, qu'un anonyme, dans une lettre à la *Pasquino*, signée « San Regolo » (1), s'était plaint de voir son effigie s'en aller en poussière et faisait observer au Sénat que, puisqu'on avait déjà laissé tomber en désuétude la *Feria* instituée en son honneur, c'était bien le moins qu'on restaurât l'autel qui lui était consacré. La question, on le voit, était à l'ordre du jour; elle allait avoir sa solution.

Nicolas de Noceto, en choisissant un mur de la chapelle du saint pour y adosser le tombeau de son père, avait par cela même accepté la responsabilité de son entretien et, en tout cas, il s'était fait concéder par le chapitre les droits les plus étendus; mais ces droits comportaient naturellement une responsabilité, et il en était résulté de sa part une fondation pieuse, celle de chapelains spécialement attachés à cet autel. Le fils de Noceto voulut aller plus loin, il prit à son compte la décision du Sénat et se détermina à élever un monument superbe dédié à saint Régulus. C'était à la fois un tombeau et un autel à saint Sébastien, à saint Jean et à saint Régulus : à saint Régulus, parce que là était le tombeau de l'évêque; à saint Sébastien, parce que la commune, dans sa décision de 1460, avait exprimé le vœu d'associer le souvenir de ce dernier à celui de l'évêque; à saint Jean, enfin, parce que Nicolas de Noceto avait une vénération particulière pour l'apôtre.

Nous voici en face de l'œuvre dont John Addington Symonds, dans *la Renaissance en Italie*, a cru pouvoir dire : « On peut regarder l'autel de saint Régulus comme l'épitomé de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans la sculpture toscane des premiers temps de la Renaissance. »

La pensée est juste; et la cause de l'impression que fait naître l'œuvre constitue à la fois la force de Matteo et sa faiblesse : sa force, parce qu'il résume les efforts et les tendances des grands inventeurs qui l'ont précédé; sa faiblesse, en ce sens que c'est seulement par le

(1) Cette lettre a été publiée par Carlo Minutoli : *Di alcune opere di belle arti in Lucca.*

détail sculptural, le maniement du marbre et le sentiment qu'il imprime à chaque morceau d'un grand ensemble, qu'il devient véritablement intéressant et tout à fait digne d'une étude développée. D'ordinaire, quand Matteo conçoit une œuvre importante, il ne fait, le plus souvent, que mettre en œuvre les divers éléments empruntés à ses devanciers; il ne peut donc pas, à proprement parler, passer lui-même pour un *Trouveur;* mais cependant, il y a invention dans la disposition, et il me semble que celle-ci lui est assez spéciale.

L'autel du saint et son tombeau constituent une des puissantes machines sculpturales du XV^e^ siècle. En face du monument, on pense aux tombeaux vénitiens des Frari et de San Zanipolo, et à ceux de Santa Maria del Popolo. Avant de juger l'œuvre comme conception d'ensemble, il faut se rappeler le programme donné : élever à la fois un autel et un tombeau à saint Régulus et associer à l'idée pratique du tombeau le culte et le souvenir de saint Sébastien et de saint Jean.

De là, trois divisions distinctes dans la composition; le soubassement servant d'autel, la table de ce même autel, où, d'ordinaire, se dressent les *predelle*, et où le sculpteur, lui, offre aux fidèles les trois statues des saints; enfin le sarcophage, qu'il a relégué dans la partie supérieure. On pourrait sans peine trouver les origines de chacune de ces formes et de ces divisions dans les monuments du XV^e^ siècle, et elles se présentent à la pensée de tous ceux qui ont étudié l'art à Florence; mais cela ne peut nous empêcher de reconnaître, dans les dispositions des détails et dans l'esprit même qui a dicté les divisions, un goût rare et une grande ingéniosité d'arrangement.

Le soubassement du monument devait naturellement s'élever assez haut pour laisser place à la table de l'autel lui-même, qui s'élevait en avant sur un plan parallèle (1). C'est la première division, couronnée

(1) Cet autel, qui est détaché et qui est encore aujourd'hui d'un goût charmant et d'une admirable pensée d'exécution, a été remanié. Il me semble qu'on y a employé des fragments d'un *parapeto* du chœur, évidemment de la main de Matteo.

(comme effet, sinon dans la réalité,) par la charmante frise de guirlandes de fruits qui vient se rattacher aux écussons de Noceto et forme la base de la partie supérieure correspondant au tableau d'autel. La deuxième division du monument, au-dessus de la table, offre aux yeux trois niches, séparées l'une de l'autre par un noble pilastre dont le motif est la gousse de pois familière à Matteo; dans chacune des

Bas-relief du Tombeau de Saint Régulus.
(Le Fils du Donataire.)

Bas-relief du Tombeau de Saint Régulus.
(Médaillon du Donataire.)

niches il a placé chacun des trois saints : saint Régulus au milieu, à droite saint Sébastien, à gauche le Précurseur; au-dessous de chacune des statues enfin, il a sculpté un petit bas-relief relatif à un épisode de la vie du saint, composition limitée par la ligne extérieure de chaque pilastre. Aux deux pilastres d'angle correspond dans cette même frise un médaillon de profil, celui de Nicolas de Noceto à droite, à gauche celui de son fils. A chacun des deux pilastres intérieurs correspond une table ou panneau de marbre qui a reçu l'inscription dédicatoire :

« DIVO REGVLO. LVCÆ — PRAESIDI NICOLAVS — NOXETVS — EQVES. IN. EVM. PARENTE. S. Q. SVOS. PIVS. HOC. ALTARE. POSVIT. DOTAVIT. Q. » Sur les flancs au retour, à la même hauteur, on lit la date et le nom de l'artiste : A. D. MCCCCLXXXIIII — OPVS. MATTHEI. CIVITAL. LVCENSIS.

Les quatre pilastres forment un ordre avec son entablement ; mais comme il fallait à l'artiste un plan plus large au-dessus dans sa troisième division, pour y placer son sarcophage ; il a fait correspondre à chacun des chapiteaux des pilastres quatre consoles trapues et puissantes, capables de porter un tel poids. Cette saillie s'accuse par une grande ombre portée qui correspond bien, comme tache et comme effet, à celle produite par l'enfoncement des niches et le rebord des trois statues ; la composition est donc *trouée* d'une façon tout à fait magistrale.

L'évêque, en habits sacerdotaux, mitre en tête et crosse en main, est couché sur un *cassone* en forme d'autel recouvert d'un lambrequin de marbre découpé en festons. Un cartouche carré, noué par des rubans, porte cette inscription en grands caractères antiques : « **SANCTI. REGVLI. MARTIRIS. CORPVS. HIC. COLITVR.** » A la tête et au pied du sarcophage se dresse un génie drapé, soutenant un grand candélabre de forme antique. Sur un arrière-plan, au centre même du sarcophage et dans une niche, l'artiste, associant de son plein gré le souvenir de la Vierge à celui des saints, a sculpté une Madone avec l'enfant dans les bras, statue de plein relief et en pied. Un ordre de pilastres correspondant à celui de la division inférieure règne aussi dans cette partie supérieure, dont l'entablement est couronné par un fronton circulaire dans lequel vient s'inscrire un autre fronton richement orné qui abrite la Vierge dans sa niche comme sous un riche pavillon ; les deux places restées libres dans le grand fronton supérieur sont occupées par des têtes d'anges aux doubles ailes.

Nous apprécierons plus tard l'œuvre comme effet d'ensemble ; il convient d'en reprendre les diverses parties pour les juger au point de vue sculptural.

Des trois statues de saints, la plus belle est sans contredit celle de l'évêque, d'une largeur de plis superbe et d'un geste simple et noble ; l'expression de la physionomie n'en est cependant pas très personnelle. Le *Saint Sébastien* rompt avec la tradition ; c'est un gentilhomme dans toute la force de la jeunesse, richement vêtu et tenant son épée à la main ; l'aspect est un peu lourd, la tête est épaisse, et là non plus, il n'y a point d'expression ni de physionomie marquée, mais le pli est large et bien étudié. L'école moderne italienne, qui se perd dans la recherche de l'imitation des étoffes soyeuses, peut voir là comment un grand artiste sait concilier, par un jeu large du ciseau, l'expression d'un tissu soyeux avec la sévérité de rendu nécessaire à la sculpture monumentale. Le *Saint Jean* est d'une belle expression, douloureuse et ascétique ; la maigreur traditionnelle du corps est bien indiquée, la pénurie du costume y est relevée par l'ampleur de la draperie, dont la ligne, presque semblable à celle qui enveloppe le *Saint Sébastien ;* affecte une disposition parallèle à celle de la draperie de ce saint. Ce parti pris montre chez le sculpteur une préoccupation très intéressante, celle de la recherche, dans un ensemble sculptural, d'une certaine unité architecturale, qu'il saura rompre à temps par les dispositions pratiques nécessaires à la convenance du sujet, et par la variété dans le détail. C'est ainsi qu'il saura éviter la monotonie.

Les trois petits bas-reliefs épisodiques, correspondant à un fait de la vie de chacun des saints, affectent le caractère le plus marqué ; c'est là, surtout, en dehors des qualités personnelles au Civitali, qu'on lit bien les influences qu'il a ressenties. Les noms de Pollajuolo, de Donatello, celui de Rossellino et de Mino da Fiesole (dans le *pulpito* du dôme de Prato), se présentent immédiatement à l'esprit en face de ces compositions. Toutes ces influences s'y trouvent à l'analyse, comme on retrouve les matières diverses jetées dans un creuset pour former un métal unique.

Le premier bas-relief représente *le Souper d'Hérode* avec la *Décollation de Saint Jean Baptiste.* Il y a là réminiscence évidente du Pollajuolo, orfèvre du retable d'argent de San Giovanni, et une

préoccupation de l'exquis bas-relief du Donatello qui servait jadis de piédestal au fameux *Saint Georges* d'Or San Michele, où l'incomparable figure d'*Andromède*, dans sa grâce antique renouvelée par un génie vainqueur, va devenir une des formules de la sculpture du XV^e^ siècle italien.

Le *Martyre de Saint Régulus* présente cette particularité qu'il reproduit exactement une *Predella* du Ghirlandaio qui est à deux pas de là dans la sacristie de la même cathédrale. La figure du bourreau qui va trancher d'un coup la tête du saint agenouillé est d'une férocité d'expression que n'ont pu supporter certains critiques qui ont vu là une caricature. Il faut remarquer que dans un travail de ce genre le sculpteur est réduit à exécuter des figures d'une dimension restreinte, et à exagérer le geste, puisqu'il ne peut produire un effet que par la silhouette, qui seule compte à la distance du recul.

Le troisième bas-relief, le *Martyre de Saint Sébastien*, est le moins heureux comme composition. Les différents personnages ne se relient pas les uns aux autres, mais il faut voir là une de ces sculptures, pour ainsi dire familières, où l'artiste du XV^e^ siècle interprète à sa façon, et sans façon, un épisode qu'il ramène au temps où il vit. Les archers sont des soldats des Bandes, *Guasconi* ou gens des Flandres, qui criblent de leurs traits le saint lié à l'arbre. Matteo, qui n'est jamais irrévérencieux et familier, mais qui a ses heures de naïveté, introduit là un nain grotesque et un petit chien ; et il résulte de cette façon bizarre d'interpréter le martyre une petite œuvre originale et pleine de saveur et de caractère, sinon pleinement appropriée au sujet.

Nous ne sommes pas le premier à faire remarquer que les trois bas-reliefs de l'autel de Saint Régulus reproduisent presque identiquement les compositions de Domenico Ghirlandaio ; cette particularité a frappé tous ceux qui se sont occupés de Matteo.

Les recherches faites pour savoir la date exacte de cette œuvre de Domenico n'ont point abouti. Nous nous sommes enquis auprès de M. Gaetano Milanesi qui, pas plus que nous, n'a pu établir l'époque de l'exécution précise ; de sorte qu'on peut se demander si c'est le

Ghirlandaio qui a reproduit Matteo, ou Matteo qui a interprété en sculpture les sujets de la *Predella* (1).

La statuaire de la partie supérieure, placée à une telle hauteur, devait évidemment affecter un caractère plus large et une facture plus sommaire. La statue de l'évêque, couchée sur la tombe, a le caractère archaïque des pierres tombales; les deux génies, par l'attitude, le type et le port de la tête, rappellent ceux du Desiderio à Santa Croce; le pli est toujours étudié, mais un peu plus cassé que ceux

Hérodiade. Bas-relief du Tombeau de Saint Régulus. (Cathédrale de Lucques.

des grandes statues des saints. L'œuvre intéressante de cette partie supérieure, c'est la grande Madone qui couronne la composition. Il y a dans la vie de Matteo un modèle qui a dû jouer un grand rôle, c'est celui qu'il a pris pour type dans la *Madona delle Tosse* et qui, interprété d'une façon différente, revient ici avec ses cheveux à la

(1) Domenico avait treize ans de moins que Matteo, et il est mort sept ans avant lui. Il est probable que le Ghirlandaio venait de placer son tableau quand le sculpteur érigeait l'autel de Saint Régulus. Le monument date bien de 1484, mais il n'a été mis en place que plus tard; Ghirlandaio mourait en 1494. Il y a peu de chance pour qu'il ait exécuté cette œuvre après celle de Matteo, et ce sera entre 1475 et 1483 que le tableau aura été mis en place.

Vierge, légèrement ondulés, son bonnet ajusté, sorte de coiffe bordée d'un léger feston qui, dans les deux œuvres, s'accuse sous le voile retombant sur les épaules. Ce type d'ailleurs n'est pas séduisant, il faut le reconnaître, mais il a de la grandeur. Et là encore, malgré sa tournure véritablement sculpturale, on sent le modèle vivant sous la Vierge, et ce n'est que par la dignité du geste que s'accuse le caractère divin.

Quant à la composition du monument lui-même, nous n'avons pas d'objection contre le parti pris en hauteur qui a suscité des critiques. Ce monument, en somme, a été fait pour la place qu'il occupait et le parti pris est conforme aux nécessités du programme. Mais si la deuxième division avec son parti simple des trois niches séparées par les pilastres, sa base noble et son ornementation sobre et délicate, constitue un ensemble irréprochable ; toute la partie supérieure est trop chargée et l'ornementation est trop touffue. On voudrait effacer, autour des panneaux de marbre correspondant aux niches de la partie inférieure, ces enroulements qui nuisent à l'effet général dans la frise de l'entablement, ces palmettes et ces feuilles renversées qui, accrochant la lumière et la retenant, appellent l'œil hors du point central où il devrait se fixer avant de passer à ces détails. Cependant, je l'ai dit déjà, les *trous* des ombres sont excellents, bien équilibrés, et il y a bien de l'ingéniosité, bien de la raison et du bon sens dans la disposition particulière adoptée par l'artiste qui a su couper son entablement au point central, et le faire profiler, afin de creuser la niche où s'abrite la Madone. Sa figure centrale peut pyramider, et clore le discours, en se détachant, point lumineux et point central, sur l'ombre portée par les grandes saillies de son entablement qui lui font un cadre.

M. Ridolfi a cité un traité passé entre Nicolo da Noceto et un certain Michele Ciampanti, peintre, citoyen de Lucques, traité enregistré par Jan Michele Ronceglia et conservé à l'*Archivio notarile* de Lucques (le 1er octobre 1485), par conséquent, une année plus tard que la date inscrite sur le monument même, traité qui stipule que, moyen-

nant dix ducats d'or, Ciampanti peindra la voûte de la chapelle de Saint Régulus et, en même temps, les marbres de l'autel dudit saint « suivant les règles de l'art » depuis la base jusqu'au faîte, selon le modèle « ordinato et fatto da Maestro Civitali ». On voit donc que le monument était rehaussé de dorures, ce qui devait singulièrement en augmenter l'effet. Ce procédé de dorure est d'ailleurs familier au Civitali ; il l'a employé dans le plus grand nombre de ses œuvres.

Il résulte aussi des contrats originaux produits par le même écrivain et rejetés en appendice dans le volume *l'Arte à Lucca*, que le travail, dans son ensemble, fut payé la somme de quatre cents ducats d'or, partie en argent, partie en terrains plantés d'oliviers sur le territoire de Camajore. Ces contrats sont aussi datés 1485. Un premier contrat portait la somme à quatre cent cinquante ducats, mais il stipulait un travail plus important ; on réduisit la somme à payer à Matteo en réduisant l'importance du projet primitif.

Cathédrale de Lucques.

TRAVAUX DANS LE DOME DE PISE,

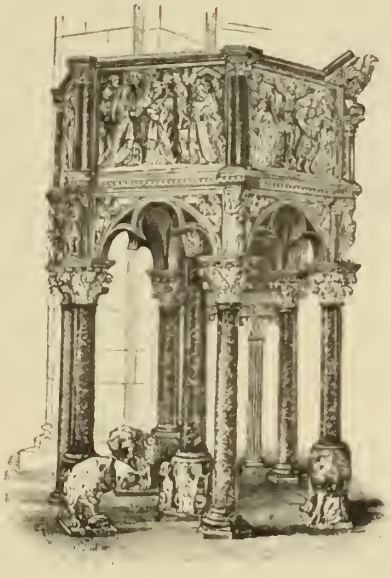
AUJOURD'HUI DÉTRUITS

DEPUIS l'année 1485, nous ne trouvons à l'actif de Matteo qu'un seul travail, il est certainement assez considérable pour l'occuper toute une année ; mais, comme l'œuvre était purement ornementale, puisqu'elle consistait en une composition se répétant par panneaux identiques composés de simples lignes, et de frises d'ornements; elle devenait plutôt le fait de praticiens et d'élèves que le sien propre, une fois son modèle exécuté. Il s'agissait cette fois d'une commande de vingt-deux autels pour le Dôme de Pise ; commande enregistrée, dont on a, non pas les contrats en minutes originales, mais un fragment de contrat et une mention inscrite au livre de raison de l'*Opera d'il Duomo* de Pise, aujourd'hui conservé aux archives d'État de la ville. Il ne reste rien de la disposition générale primitive ; et, du travail de Matteo, on n'a que des éléments épars, réappropriés. Qui sait même si les éléments qui nous restent ont jamais été employés à l'usage primitif défini par le contrat ? On ne peut véritablement établir à ce sujet que des conjectures.

Que l'artiste ait été appelé à exécuter ce travail à Pise, on n'en saurait douter, puisque les morceaux sont là, dans les murs, indéniablement dus au ciseau de Civitali, et puisque Tommaso Trenta, dans ses *Mémoires et documents pour servir à l'histoire de Lucques*, a publié une description du modèle qui se trouve insérée dans un fragment du contrat passé par Antonio di Jacopo, « operaro » du Dôme. On a aussi des reçus de Matteo, datés 1486, 1487, 1488 ; et chacun peut voir enfin dans le chœur de la cathédrale, les restes de corniches, de frises, de chapiteaux, transformés aujourd'hui en cadres entourant des peintures d'une époque postérieure. La question de la disposition primitive est presque insoluble en l'absence d'une description d'un témoin contemporain, et il y a là matière à confusion ; en effet, parmi les documents datés 1486, figure un reçu de « 122 *lire et* 6 *soldi... per parte delle capelle sonno affare nella Nave in Duomo* », reçu qui indique clairement que la somme est le prix de travaux à faire DANS LA NEF de la cathédrale, tandis qu'un autre reçu antérieur fait allusion à vingt-deux autels, qui devaient évidemment occuper le parti circulaire. On en arrive à cette conclusion que tout ce que Matteo a fait dans le Dôme de Pise a été détruit, remanié et réapproprié ; il a eu la commande, c'est évident, mais les autels n'ont peut-être jamais été placés ; ou enfin, s'ils l'ont été, les morceaux que nous voyons actuellement encastrés dans les murs peuvent tout aussi bien provenir des chapelles de la nef que de celles des vingt-deux autels qui lui furent ordonnés par un contrat connu.

Vers le XVI^e^ siècle, le goût des Italiens et leurs usages en ce qui concerne les dispositions intérieures des églises avaient considérablement changé, et on se faisait fort peu de scrupules — nous en avons eu une triste preuve à la cathédrale de Lucques aux *Corpi Santi* — de détruire des œuvres admirables qui dataient de quelques années à peine. Plus tard on en faisait servir les fragments à des usages tout différents de celui auquel ils étaient destinés d'abord. Qui ne sait que la fameuse chaire de Pise, ce monument extraordinaire dont l'impor-

tance dans l'histoire de l'art n'échappe à personne, gisait ignominieusement dans les magasins du Dôme ? C'est à la génération actuelle qu'est due la restitution de cette œuvre incomparable. En présence de telles incertitudes, en l'absence surtout d'une description datée des premières années du XVI^e^ siècle qui nous aurait montré un état de choses conforme à la description du contrat ; nous n'insisterons pas sur ce sujet. Le point était cependant assez important pour que nous l'ayons mentionné, étant donné qu'on possède des fragments de documents irréfutables établissant, et la commande faite à l'artiste, et le paiement fait dans ses mains. J'ajouterai, tout en regrettant la destruction de cet ensemble, que la personnalité de Matteo ne perd pas beaucoup à cette destruction, car ce sont là des travaux de facture presque toujours exécutés dans l'atelier par les praticiens et les élèves ; et les fragments rappellent beaucoup ce qui nous reste du *parapeto* de la cathédrale de Lucques tranformé en cadres aux *Corpi Santi*.



Chaire du Baptistère de Pise.

TRAVAUX MENTIONNÉS DANS LE TESTAMENT DE MATTEO

E dépouillement des archives des notaires de Lucques, dont les actes réunis constituent, là comme ailleurs en Italie, « l'*Archivio notarile* », source féconde de tant d'informations pour les écrivains d'art et les historiens; a fourni à M. Ridolfi l'original du testament de Matteo, rédigé en 1489. La pièce est longue à citer, elle n'offre aucune particularité nouvelle; mais, en dehors des liens de famille, qu'elle nous a fait connaître, et des preuves d'identité qu'on en peut tirer, elle fait cependant allusion à un certain nombre d'œuvres du maître, qu'on connaissait déjà, mais dont elle confirme l'authenticité.

Civitali avait entrevu la mort dans une cruelle maladie qui l'avait assailli au milieu de l'année 1489; le 1er août, il avait voulu dicter son testament au notaire Lucenzio de Megliori. De sa femme Elisabetta dei Gelli, il avait eu six enfants : trois filles, enlevées par l'épidémie en 1480 et ensevelies à San Quirico al Monte; trois fils

vivants, tous légitimes : il avait aussi une fille naturelle, Diana. Auprès de son lit ; à cette heure solennelle, Matteo avait convoqué Francesco di Leonardo Marti, orfèvre et architecte distingué, dont on connaît d'excellentes œuvres (telles que les stalles du chœur de la cathédrale de Lucques, le buste de San Renieri, à Pise, et de riches orfévreries). L'artiste réglait ses affaires, disposait, selon la loi, en faveur des siens, assurait l'avenir de sa fille naturelle par une dot ou une retraite ; en un mot, il établissait son bilan à l'heure actuelle. Il était encore, à cette époque, en compte avec le Bertini qui n'avait pas acquitté complètement le prix du tabernacle du Saint-Sacrement. Il réclamait aussi au recteur de l'hôpital de San Pellegrino delle Alpi une somme complémentaire de cent ducats, du chef d'une commande faite par ledit recteur Jacopo di Benedetto da Castiglione, d'un sépulcre de marbre pour le corps de San Pellegrino. San Pellegrino delle Alpi est un village inaccessible dès l'automne ; en novembre dernier, alors que nous poursuivions jusque dans les plus humbles églises de l'ancien duché la recherche des œuvres du Civitali, nous avons reculé devant la neige qui couvrait la montagne.

Un codicille au testament, rédigé plus tard, auquel nous avons déjà fait allusion, nous confirmera l'authenticité d'une autre œuvre de Matteo à San Quirico del Monte ; c'est une terre cuite du *Saint-Sébastien*, avec quelques variantes, léguée par l'artiste à l'église du lieu où reposent ses trois filles.

TABERNACLE DE L'ÉGLISE SAN FREDIANO

REMANIÉ ET DÉFIGURÉ

(1489)

UIVANT ainsi pas à pas les documents et nous bornant à les mettre en œuvre, tout en exerçant notre critique sur les monuments ainsi classés par ordre chronologique au fur et à mesure que les actes nous en dénoncent l'existence, nous nous trouvons suivre année par année la carrière de Matteo; c'est le seul but auquel on puisse prétendre quand il s'agit d'un artiste du XV^e^ siècle.

Dès l'année 1486, nous constatons que la rédaction du testament de l'artiste n'était qu'un acte de prudence; Mattèo a échappé à la maladie, et déjà il a exécuté un tabernacle pour le corps du Christ, destiné à l'église de San Frediano de Lucques.

Cette belle basilique, malheureusement déformée par des additions qui en altèrent le caractère primitif, offre cependant encore le plus haut intérêt, soit au point de vue de l'architecture, soit au point de vue de la sculpture et de la peinture. Quand on a franchi la porte principale, immédiatement à main droite, on s'arrête devant la grande

vasque baptismale où les chrétiens des siècles primitifs de l'Église recevaient le premier sacrement après immersion. C'est là encore un important monument de la sculpture italienne, c'est à Ravenne sans doute qu'on trouvera la solution du problème qu'offre à la perspicacité des archéologues cette admirable vasque, où se combinent tant d'influences diverses. Une *Annunziata* en *terra invetriata*, de l'école des della Robbia, d'un très beau caractère (surtout pour la partie ornementale), décore le mur de fond ; la partie en retour conserve les seuls vestiges qui restent du tabernacle commandé en 1489 à Matteo par Andrea Orsucci de Luca, filateur. Désormais dépouillé de la partie principale, son Saint des Saints, le « *Tabernacolo* », est complètement défiguré. Il avait reçu probablement deux anges en bas-relief de chaque côté de la porte d'un petit temple où s'abritait le Saint-Sacrement, suivant le parti pris habituel à ces sortes de monuments. On ne voit plus là qu'un vaste cadre, richement décoré des emblèmes de l'Eucharistie exécutés par Castelloti, et entourant un *Baptême du Christ*, peinture du siècle dernier, due à un certain Lorenzo ; au-dessus de laquelle on a placé une fontaine baptismale. Le peu qui reste de la main de Matteo est encore défiguré par l'addition de stucs, sorte de lambrequins mal rattachés au cadre, et dont le caractère jure avec les ornements élégants de la main du maître. On sait, par une description du XVI^e^ siècle, qu'à l'origine le *Tabernacolo* était appuyé à l'un des murs latéraux du fond de la basilique ; on le démonta, en reléguant les marbres dans le magasin ; et, à la fin du XVI^e^ siècle, en 1598, comme la fabrique avait formé le projet de faire exécuter une fontaine baptismale : elle fit approprier à l'entrée de l'église, tant bien que mal, le cadre extérieur du tabernacle ; c'est dans ce remaniement que le *Tabernacolo* disparut et qu'on le remplaça par une fontaine.

Ces *Tabernacoli*, vers la fin du XV^e^ siècle, étaient tout à fait à la mode ; Florence avait donné l'exemple, et, de Pise à Prato, à Fiesole, chaque sanctuaire avait son tabernacle ; le nombre de ces petits édifices qui nous sont restés est considérable. Chaque église de village voulait avoir le sien ; les actes notariés nous ont révélé l'existence de

ceux que Matteo exécuta dans la campagne de Lucques. Nous avons voulu nous rendre compte de leur plus ou moins d'importance, et nous les retrouvons à leur ordre chronologique; mais qui peut dire combien de ces petits monuments, faciles à enlever et à soustraire, et qui décoraient alors des couvents ou des confréries, sont passés de là dans les collections publiques ou privées!

PONT SUR LE SERCHIO ET FORTIFICATION DE LA VILLE

(1490)

On n'a point oublié que Matteo était un architecte habile; un contrat passé le 8 avril 1490 en l'étude de M^e^ Jacopo Donati nous le montre assumant la charge de construire un pont sur le Serchio, à Moriano, à cinq milles de Lucques. C'était le délégué à « l' Uffizio sopra l' entrate » de la commune, qui représentait dans cette circonstance le Conseil des Anciens. Le nom de Domenico Bertini, l'infatigable protecteur du Civitali, figure au contrat, mais cette fois, c'est comme faisant partie du Conseil de la commune. Notre sculpteur devait faire le projet et le modeler; il s'adjoignit deux *maestri muratori*, les maçons Jacopo da San Vito et Marco, son fils. A une année de date, le pont fut livré à la circulation. C'est une note qui a son prix, elle nous montre les facultés multiples des hommes de ce temps-là, et le fait est commun à presque tous les artistes de cette génération. Un an après, Matteo allait assumer, en illustre compagnie, une tâche plus lourde encore et se révéler sous un jour nouveau. Il

était architecte, le voilà ingénieur militaire ; il livrera au Conseil des Anciens les plans de la fortification de la ville qu'on lui a commandés. Les murs étaient déjà à l'abri de l'ennemi, et Lucques bien des fois leur avait dû son salut ; mais les découvertes des Roberto Volturio, des Sigismond Malatesta, celles du roi d'Aragon Alfonse et des grands condottieri du nord de l'Italie, qui avaient substitué l'artillerie aux armes de trait, avaient inutilisé toutes ces masses de pierres. Le fameux Francesco di Giorgio Martini, de Sienne, célèbre entre tous les ingénieurs de son temps, sculpteur lui aussi, et dont M. Promis a restitué la personnalité, avait été appelé à Lucques ; Matteo concourut avec lui dans le but commun, et présenta son projet à côté de celui du Siennois. Il n'est pas certain que les petits modèles du Civitali aient été exécutés, mais il résulte d'un document des archives d'État de Lucques que, le 23 avril 1400, on lui en payait le prix dont il donnait reçu.

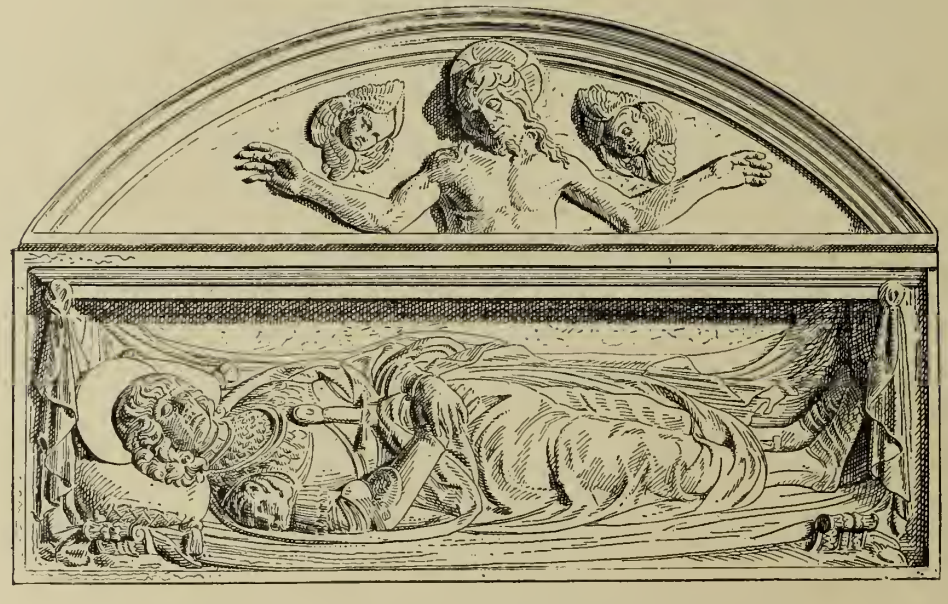
LE SÉPULCRE DE SAN ROMANO

DANS L'ÉGLISE SAN ROMANO DE LUCQUES

(1490)

En cette même année 1490, nous trouvons Matteo en train de sculpter le *Sépulcre de San Romano*, dans l'église du même nom, autrefois spéciale aux Frères prêcheurs de Lucques. L'inscription suivante : VT VIVAM VERA VITA, qui nous est si familière, avec la date MCCCCLXXXX, gravées sur le cadre du monument ; nous montrent que la munificence et la piété de Domenico Bertini étaient vraiment inépuisables, et inépuisables aussi sa confiance en Matteo et sa bienveillance à son égard. Là encore, nous ne sommes plus en face de l'œuvre primitive ; au lieu d'une église du XIII^e^ siècle, où le XIV^e^ et le XV^e^ avaient apporté des changements exécutés avec quelque discernement et une certaine préoccupation de l'ensemble, nous n'avons devant les yeux qu'une église *baroque* (comme on dit en Italie), aussi déplorable à l'extérieur qu'à l'intérieur, et qui n'offre même pas un exemple de ce que pouvaient faire les architectes du XVII^e^ siècle, qui maintes fois, à Lucques, ont su donner les preuves d'un si grand talent.

Le monument de San Romano devait former un ensemble tout différent de celui qu'il nous présente aujourd'hui; les éléments en furent dispersés en 1635 dans une restauration générale de l'église, entreprise par le Père dominicain Vincenzo Buonvisi, assisté de l'architecte Vincenzo Buonamici. Les éléments de l'œuvre, dispersés alors, furent encastrés tant bien que mal, derrière le maître-autel;



Le Tombeau de San Romano. — Eglise San Romano. (Lucques.)

ils servent à masquer le petit escalier qui dessert les hauts gradins, et, si on veut les examiner, il faut se glisser entre les pupitres du chœur et la partie postérieure de l'autel. On a, d'ailleurs, essayé de recomposer un ensemble avec le bas-relief surmonté d'un fronton circulaire, les deux morceaux portant l'inscription primitive, et des fragments de frise raccordés tant bien que mal, qui ont bien tout le caractère du maître, mais qui appartenaient probablement à quelque autre monument de la même église, où ils formaient un *parapeto*, ou *ringhiera divisoria*, dans le goût de celle de la cathédrale.

L'objectif de notre photographe n'a même pas pu trouver place

pour le recul, et on ne peut s'empêcher d'écrire qu'il y a quelque chose de douloureux dans le mépris qu'on semble affecter pour de telles œuvres. C'est sur le moulage seul que nous avons pu obtenir l'épreuve nécessaire à nos travaux. Même en faisant la part de la dislocation du monument, il faut constater un manque d'unité dans l'œuvre ; le fronton en segment, avec le Christ à mi-corps, affecte un caractère archaïque, tandis que le San Romano, rendu avec le sentiment habituel au Matteo, semble auprès de l'image du fronton une œuvre moderne qui jure avec elle.

Une belle inscription occupe la partie centrale entre le fronton et le bas-relief ; on a rejeté sur les deux côtés la devise de Bertini et la date qui forme le dernier mot de l'inscription :

CLAVDITVR. HOC. TVMVLO. BEATI. ROMANI.
CORPVS. QVI. DVM. AD. TORMENTA. LAVRENTI. LEVITE.
INCVMBEBAT. SVB. DECIO.
IMPERATORE. ANGELORVM. VISIONE. PERTERRITVS. FIDEM. XPI.
CONFESSVS. CAESO. CAPITE. MARTIRIO. CORONATVS.
FABRICATVM. AERE. D. B. SALVTIS. ANNO...

La dernière ligne nous dit que c'est aux frais de Domenico Bertini que l'œuvre a été exécutée en 1490.

Le San Romano nimbé, en armure et enveloppé dans son manteau, est couché sur un lit dans le goût de ceux de Mino ; les deux mains jointes tiennent l'épée, la tête repose sur un coussin. Ce n'est sans doute pas là une des grandes œuvres du sculpteur, mais j'avoue tout mon penchant pour cette figure recueillie et bienheureuse, pleine d'une grâce juvénile. Matteo a mis là son âme tendre ; nul comme lui n'a su clore les yeux d'un mort qui fut un martyr, et faire rayonner sur son front le reflet de la béatitude céleste. Le marbre de Carrare, cette incomparable matière qui ne le cède qu'au Paros, a pris ici, avec la patine du temps, les beaux tons de l'ivoire ; çà et là, des

restes d'or sur l'armure et sur l'épée, et des traces d'une peinture brune presque effacée, ajoutent à l'effet de cette belle composition enveloppée d'une ombre légère par la simple draperie qui lui fait cadre.

Le Christ du fronton, une *Pietà*, au corps maigre, aux traits douloureux, aux bras ascétiques, appartient à la période *Mantegnesque* de l'artiste, et nous reconnaissons comme sa signature, les deux anges aux triples ailes dans les tympans à droite et à gauche de la tête du Sauveur.

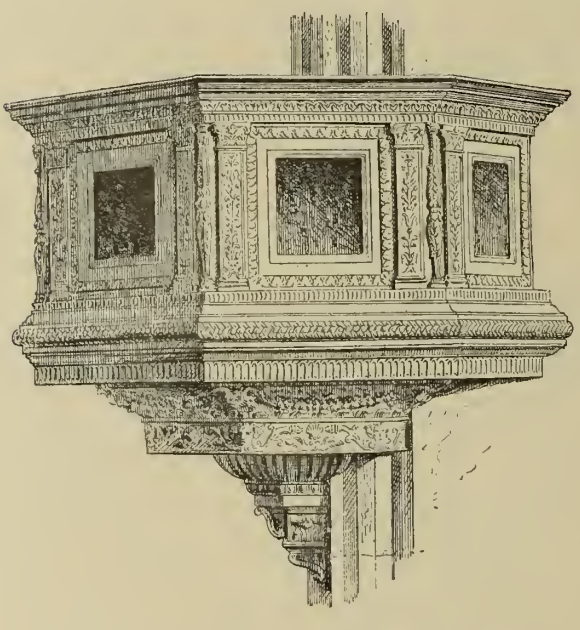
LA CHAIRE A PRÊCHER DE LA CATHÉDRALE DE LUCQUES

DITE LE *PULPITO*

(1494)

L'année 1492 est une année d'épreuve pour Matteo ; il est, grâce à Dieu, sain d'esprit et d'intelligence, mais le corps est languissant : *Licet corpore languens*, est-il dit dans son testament, qu'il revise, et dépose chez le notaire, ser Lucensio Megliori. Nous apprenons par ce document qu'il a perdu un de ses fils, le dernier, Paolino, à peine âgé de deux ans ; Giovanni et Nicolao lui restent, avec trois filles, dont deux légitimes ; sa femme Élisabeth lui est de plus en plus chère, c'est à elle qu'il lègue l'usufruit de tout ce qu'il possède. C'est aussi par un des articles de ce testament qu'il laisse à l'église de Monte San Quirico le modèle en terre du *Saint Sébastien*. Jusqu'en 1494, nous ne trouvons plus trace de travaux qui nous certifient de sa présence à Lucques ; nous pourrions croire qu'il est encore sous le coup de cet état de langueur ; mais dès les premiers jours de l'année 1493, il a repris l'ébauchoir. *L'Archivio notarile* de la ville, parmi les pièces provenant de l'étude de maître Michele Giannini,

contient le contrat qu'il passe le 22 février 1494 avec le respectable Messer Domenico Bertini, citadin de Lucques, membre de la fabrique de la cathédrale. Toujours généreux et toujours fidèle à Matteo, Bertini s'est proposé de doter ladite cathédrale d'un *pulpito* ou *pervio* (chaire à prêcher), digne de la grandeur du lieu. Avec le *Volto Santo*, — le *Tombeau de Pietro Noceto*, — l'*Autel de Saint Régulus*, l'*Autel du Saint-Sacrement*, — le *Sépulcre de Domenico Bertini*, et enfin le — *Parapeto* — du chœur, auquel il se relie d'ailleurs par le parti pris et la nature de l'ornementation; le *Pulpito* forme encore aujourd'hui un ensemble admirable, tout à la gloire de Matteo Civitali, et cet ensemble fait du Dôme de Lucques un véritable musée de sculpture où il faut venir étudier le maître.

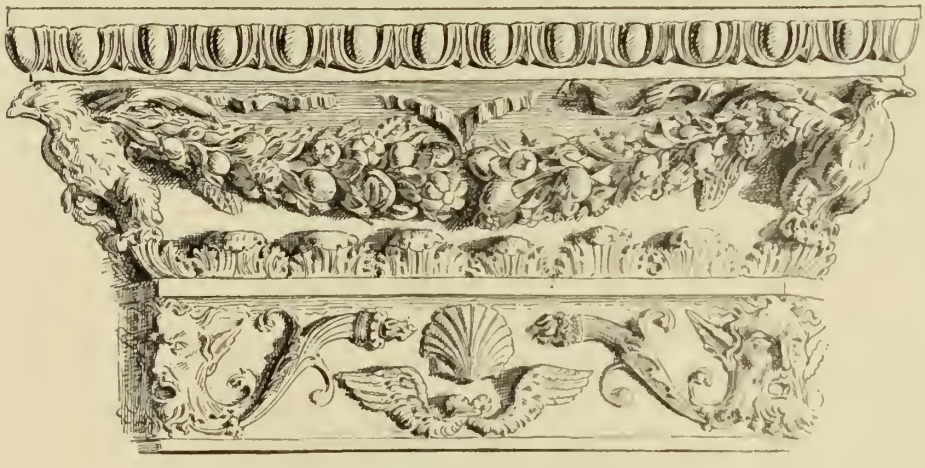


La Chaire à prêcher de la Cathédrale de Lucques.

L'acte notarié nous apprend que déjà, à la date du 22 février de cette même année 1494, Domenico Bertini avait par devers lui, dans sa propre demeure, le modèle de la chaire à prêcher, modèle en cire qui aurait été exécuté en 1493. Il est stipulé que, dans deux années à partir du jour de la signature, Matteo aura mis l'œuvre en place, sous peine d'un dédit de cinquante ducats d'or, *larghi*, à payer « de temps en temps », « *seghondo che il lavoro anderà avanti* ».

Cette chaire à prêcher, l'œuvre d'un architecte plutôt que celle d'un sculpteur ; par l'heureuse combinaison des plans, l'ingéniosité

des dispositions, la combinaison des lignes et leur simplicité, rentre dans la catégorie de ces œuvres ornementales où Matteo excelle. Sur ce terrain-là, le Civitali peut lutter avec les plus grands artistes de la proto-Renaissance; fermeté de lignes, noblesse des proportions, convenance et appropriation parfaites au but poursuivi ; sobriété dans la répartition des éléments décoratifs : toutes ces qualités sont là réunies. Un sculpteur qui a fait partout ses preuves

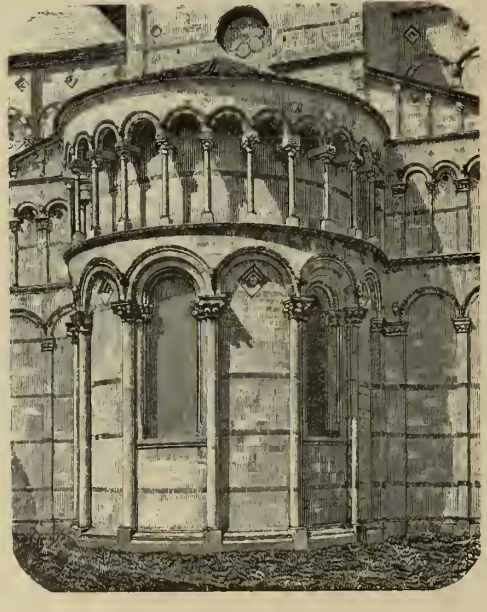


Détails de la Console de la Chaire à prêcher.
(Cathédrale de Lucques.)

comme Matteo, se gardera bien d'appeler la figure humaine à jouer son rôle dans une composition qui doit rester purement architecturale. Ce n'est pas ici le lieu ; c'est par des combinaisons de lignes légèrement agrémentées d'une ornementation discrète, que l'artiste arrivera à l'effet. C'est le triomphe de la simplicité et l'excellence du goût florentin, un bel exemple du goût classique renouvelé par l'esprit du xv^{e} siècle italien ; en face du dessin des frises de la base, ornées de ces coquilles, de ces dauphins et de ces mascarons inspirés de l'antique ; on verra comment un grand artiste sait subordonner ses ornements à ses grandes lignes, les répartir, et, après avoir séduit par la noble disposition de l'ensemble : arrêter l'œil un instant et le

retenir par de jolis détails bien à leur place, et contenus à temps dans leurs justes saillies. Ce qui nous frappe aussi dans le *Pulpito*, c'est la façon ingénieuse dont l'artiste passe successivement d'un plan à un autre et, d'un parti pris hexagonal, sait arriver au cul-de-lampe, dont il fait une simple console rattachée au pilier auquel il a adossé son monument.

Un lourd baldaquin de bois a longtemps couronné le *Pulpito;* en 1662, on en constatait déjà l'addition, et nous lisons dans un document qu'on se préoccupait de dorer et de peindre « le chapeau », « *Il Cappello e Postergale del Pulpito* ». Cette addition regrettable n'était pas dans la pensée du maître; mais à notre récent passage à Lucques, nous avons constaté que la fabrique du Dôme a bien voulu céder aux avis des personnes compétentes. En supprimant « le chapeau, » on a rendu au monument son aspect primitif.



Abside de la Cathédrale de Lucques.

PROJET D'UNE STATUE ÉQUESTRE DE CHARLES VIII

(1495)

NE gloire a manqué à la mémoire de Matteo, en même temps qu'une grande épreuve. En 1495, il devait se mesurer avec les plus puissants artistes de son siècle : les Donatello, le Verrocchio et le grand Léonard, en exécutant une statue équestre; mais les circonstances politiques d'une histoire, qui est la nôtre en même temps que celle de l'Italie, ont fait avorter l'exécution. L'épisode vaut cependant la peine d'être raconté, puisque là encore il n'y a plus de conjectures.

Nous avons sous les yeux le texte même de la proposition faite au Conseil des Anciens et aux Gonfaloniers de la ville de Pise, au sujet de ce projet de statue équestre. Le document est beau, il a de la vie; on nous permettra donc de le traduire ici.

« Aux Magnifiques et Illustrissimes du Conseil des Anciens et au Gonfalonier de la Ville de Pise. » — « Magnifes et Illustmes, etc. ayant appris que le capitaine de la citadelle neuve réclame de vos munificences qu'elles veulent bien faire élever, pour la placer sur le

pont de Pise, une statue équestre de Sa Majesté le Roi de France, pour l'exécution de laquelle il est disposé à vous donner le bronze d'un certain nombre de bombardes qu'il a par devers lui; j'ai l'honneur de vous donner avis, pour le moment où vous effectuerez ce projet, que nous avons à Lucques des hommes très capables d'entreprendre cette tâche et qui en désirent l'honneur. Si on leur confiait l'exécution, elle serait vite menée à bonne fin et vous n'en auriez que satisfaction. Ils accepteraient de la fondre en bronze, et tous les hommes de mérite ne pourraient que l'approuver. La figure du Roi, la tête et le corps, seraient grandeur nature. Les artistes dont il s'agit se nomment maître Matteo da Civitali et Francesco da Marti, orfèvre. L'un d'eux est un sculpteur du plus haut mérite, l'autre un excellent praticien. Tous deux sont très pratiques de l'art de la fusion des bronzes, et d'une intelligence supérieure dans l'art du dessin. Quand Vos Seigneuries voudront entrer en relations avec eux, ces artistes viendront se présenter et prendre les mesures convenables pour tout ce qui peut donner une issue honorable à ce projet. Francesco est des nôtres, Pisan et bon citoyen ; quant à maître Matteo, il a en lui tout ce qu'il faut, et le talent et la bonne volonté. Ils se mettront d'accord pour vous servir, si vous leur concédez le travail. — C'est pour remplir mon devoir que j'ai voulu donner cet avis à Vos Seigneuries.

Lucques, calendes de décembre 1495.

« E. D. V.

« Votre serviteur, PETRUS DE VECHIANO. »

Ce Petro Vecchiano était notaire, il résidait à Lucques quoiqu'il fût né à Pise, et probablement il était le correspondant du Conseil des Anciens. Le roi de France dont il s'agit, c'est Charles VIII, à l'heure de la fameuse *Calata*, cette descente en Italie qui, entreprise sous le prétexte des droits de la Couronne à la possession du Napolitain, finira par la bataille de Fornoue, et, renouvelée sous Louis XII ;

entraînera la mort de Gaston de Foix à Ravenne, pour aboutir plus tard à la venue de François Ier en Italie, à la bataille de Pavie, enfin à la captivité du même roi à Madrid. Le capitaine de la citadelle neuve qui requérait ainsi la municipalité de Pise d'élever une statue équestre au roi, c'est notre fameux d'Entragues, brave et rusé, capitaine habile et diplomate consommé; laissé par Charles VIII à la garde de Pise pendant qu'il allait faire campagne dans le Napolitain. D'Entragues s'était cantonné dans la citadelle neuve, et de là, traitait avec les Pisans qui, tombés de Florentins en Français, s'accommodaient encore assez des nôtres après un joug qui leur avait été odieux. Comme le bruit courait alors des sollicitations constantes des Florentins auprès de Charles VIII pour qu'il leur fût permis de réoccuper la ville, les Pisans ne demandaient pas mieux que de complaire au roi et à d'Entragues pour échapper à leurs ennemis traditionnels. Le roi Charles VIII, d'ailleurs, les avait déjà abandonnés à leurs ennemis, car, de la ville d'Asti où il s'était arrêté, il avait invité son gouverneur à céder au vœu des Florentins. Mais cela ne faisait point l'affaire de d'Entragues qui tranchait du souverain, prétendait garder sa situation, et, en somme, par sympathie réelle ou par intérêt personnel : se montrait favorable aux Pisans qui voulaient lui complaire. On connaît la suite des événements, il ne s'agissait plus d'élever des statues (1), mais bien de se ménager une retraite ; on eut

1. La statue équestre de Léonard de Vinci, commandée par Sforza et dont chacun sait la désastreuse histoire, avait eu un grand renom en Italie; il semble qu'elle ait été le point de départ des équestres, encore plus que celle de Gattamelata de Padoue, qui lui est cependant antérieure de près de cinquante années. Tout le monde n'allait pas à Padoue, très au nord de l'Italie, tandis que la plupart des souverains avaient pu voir, en 1493, sur la place du Castello de Milan, le *modèle* de Léonard. Quelques années après, le Vinci fut requis, par la ville de Pérouse, de faire pour César Borgia ce qu'il avait fait pour Francesco Sforza; mais la même raison qui avait empêché Matteo de faire la statue de Charles VIII, empêcha Léonard de se vouer à une œuvre qui eût été extraordinaire sans doute, étant donnée la fière allure du modèle. César choyé par les habitants de Pérouse qui avaient échappé aux Baglioni, eut si rapidement une fortune adverse, que si la statue avait été élevée; à peine posée sur la grande place, elle eût subi le même sort que subit le *modèle* du Sforza. La destinée des statues équestres est précaire dans toutes les régions, et nos Musées sont pleins de fragments qui montrent la versatilité des peuples et la fragilité des grands hommes dont ils veulent honorer la mémoire.

cependant le temps d'élever un petit monument commémoratif du séjour du roi : une colonne avec l'écusson de France. Nous y avons perdu une statue équestre de Charles VIII, et Matteo une occasion unique dans sa vie ; mais l'épisode a son prix, et il montre le cas qu'on faisait du sculpteur.

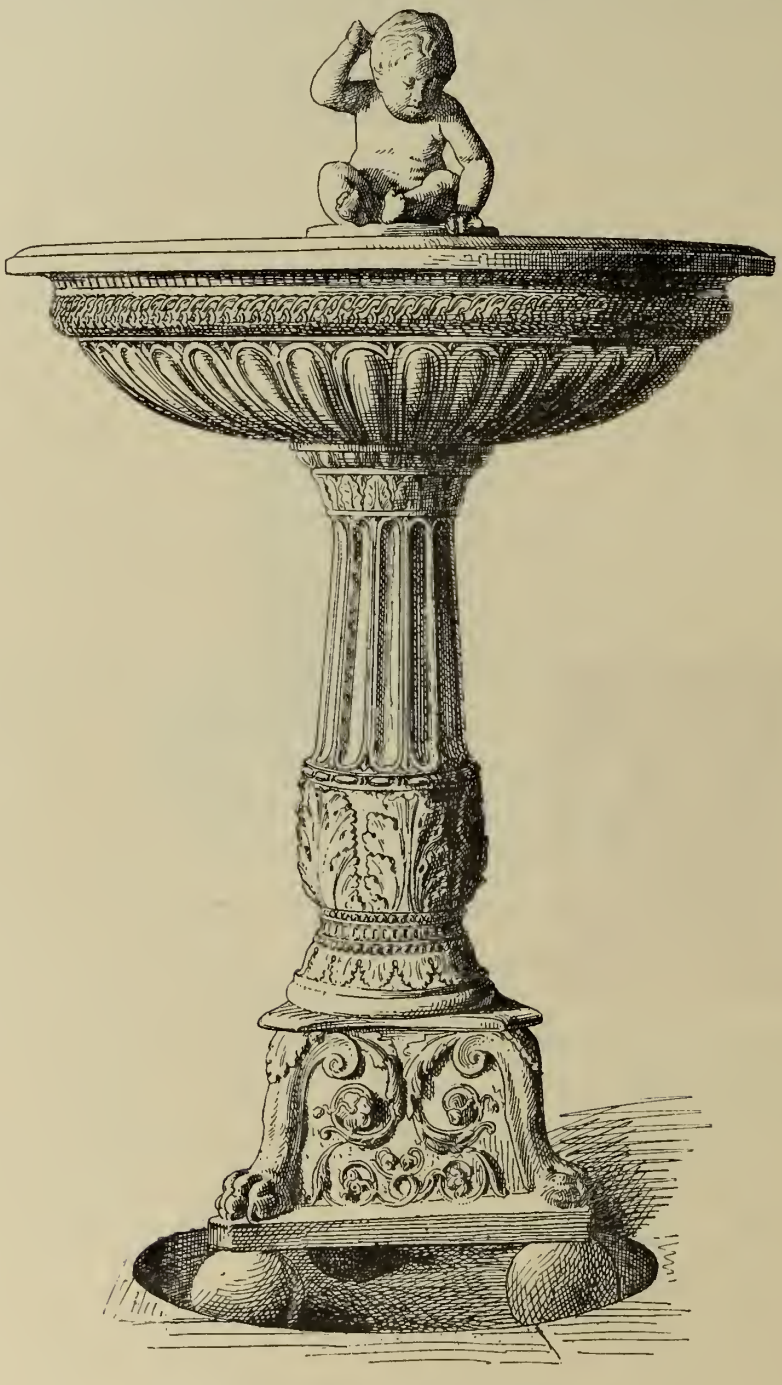
CHARLES VIII
Buste au Musée national, à Florence.

LES DEUX BÉNITIERS DE LA CATHÉDRALE DE LUCQUES

De la fin de décembre 1495 jusqu'en 1497, nous n'avons plus de nouvelles de Matteo. Le 4 février de cette année-là, nous savons encore par des actes notariés qu'il vend sa villa de Monte San Quirico ; évidemment rien ne l'attachait plus à ce lieu de villégiature ; sa femme Elisabetta dei Gelli, en faveur de laquelle nous voyons qu'il avait testé en 1492, était morte depuis ; la tombe seule de ses trois filles restait dans l'église de San Quirico al Monte, à laquelle il avait légué le modèle de son *Saint Sébastien*. L'artiste allait se remarier après un très court veuvage, et il épousait en 1499 Isabetta dei Cordelari de Camajore ; c'est vers cette époque qu'il dut quitter Lucques pour se fixer à Carrare.

La chaire à prêcher commandée par Domenico Bertini en 1494, et pour l'exécution de laquelle on lui concédait deux années, n'était cependant pas mise en place, elle ne fut livrée qu'en 1498 ; mais, au lieu de lui payer la somme de 280 ducats d'or, Bertini portait son

salaire à 469 ducats ; ce qui indique que l'artiste s'était laissé aller à



L'un des Bénitiers de la Cathédrale de Lucques.

enrichir son œuvre, à la caresser, à en augmenter la valeur ; son

riche protecteur avait d'ailleurs approuvé ses modifications ; il l'en avait même récompensé. Le reçu de cette somme est le dernier qui nous certifie la présence de Matteo à Lucques ; le 3 avril 1498, le trouve établi à Carrare. Il reste cependant dans cette même cathédrale de Lucques, si riche déjà en œuvres du maître, deux autres ouvrages incontestablement de sa main, auxquels on ne peut pas assigner de date précise, car les contrats ont échappé à toutes nos recherches. Il s'agit des deux bénitiers, « *Le Pile dell' Acqua Santa* », à droite et à gauche de la porte d'entrée principale.

Ce sont deux œuvres charmantes et d'une grande élégance ; tout en se faisant absolument pendant par la silhouette générale, elles diffèrent l'une de l'autre par de jolis détails de l'ornementation. On voit qu'il y a dans la disposition de la base triangulaire une préoccupation des formes antiques, et rarement Matteo s'est plus rapproché des anciens que dans l'exécution des ornements qui décorent les faces de ce piédestal ; le modelé des feuilles est même traité dans l'esprit des anciens. Au centre de la vasque qui contient l'eau bénite, Matteo a assis un petit enfant, un « putto » qui, attentif, l'oreille tendue, semble guetter des poissons que l'artiste a figurés, engagés dans une des moulures de la base même qui le porte ; Matteo mêle ainsi une idée familière et naïve à l'idée religieuse. La petite figure, dont la main est malheureusement mutilée, est d'une admirable naïveté ; le geste, gauche et enfantin, est traduit avec cette puissance d'observation familière aux artistes du XV^e^ siècle, qui ont tous excellé à représenter la grâce inconsciente du premier âge. J'ajouterai qu'en appliquant la figure humaine à une œuvre architecturale, le Civitali, comme tous les artistes dignes de ce nom, s'est préoccupé d'adapter les formes et de les subordonner dans une certaine mesure à l'architecture, ce qui est toujours la marque d'un grand esprit.

Sur la base au centre de l'autre vasque, le sculpteur a couché l'agneau sans tache, dont la ligne molle est moins heureuse et termine assez mal ce joli piédestal et cette vasque qui semblent empruntés à quelque temple grec.

LE SAINT GEORGES DE SARZANA

C'est par Frederico Alizeri, en ses « Mémoires *Notizie dei professori del' Arte del disegno nella Liguria*, que nous avons appris l'existence à Sarzana, entre Gênes et Pise, d'une statue de marbre, un *Saint Georges terrassant le dragon*, statue équestre, dorée dans certaines parties, commandée à Matteo Civitali par les « *Protettori del Banco di San Giorgio* », de Gênes, association qui eut pour intermédiaire Accellino Salvago, prieur de la confrérie de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de Gênes. M. Alizeri nous fournit des documents en règle, tirés des « *Cartularij della Banca* ». Ce sont les reçus mêmes de la somme payée à Matteo. Il suit pas à pas la marche de l'exécution de la statue à Carrare, son transport à Sarzana le 13 janvier 1500 ; il constate, enfin, que huit jours plus tard, le 21 janvier, la statue est mise en place.

C'est la dernière œuvre de Matteo, car, le 12 octobre de l'année qui suit, il passe de vie à trépas.

C'est encore M. Alizeri qui nous a appris que nous n'avions que

faire de nous transporter à Sarzana pour juger de l'importance de l'œuvre et de son mérite, puisqu'elle a disparu dans la tourmente révolutionnaire en 1797 ; et effectivement, sur la place de la ville où nous nous sommes néanmoins transporté, nous n'avons pas trouvé même la trace de la statue. Il semble donc, en cet état de choses, qu'il ne nous reste plus, avec l'écrivain des *Notizie,* qu'à déplorer la perte d'un monument qui, certes, eût été de grande importance dans la biographie de Matteo. M. Alizeri a raison d'attacher tant de prix à ce monument perdu ; en effet, si le *Saint Georges* était grandeur nature *comme il l'a cru*, c'était une perte irréparable qui méritait ses éloquentes lamentations, car le marbre aurait représenté le troisième équestre élevé en Italie depuis l'antiquité. Nous connaissons naturellement l'état de la question des équestres ; chez nous elle appartient spécialement à M. Courajod dont on sait déjà toutes les recherches à ce sujet ; nous citerons en passant le *Barnabo Visconti* de *Brera*, le *Paolo Savelli* de *Lorenzo Bregno* aux Frari de Venise, les tentatives de Jacopo della Quercia pour Azzo Ubaldini et celles des Lucquois pour un Obizzi ; mais, en somme, à part ces tentatives et le Leonardo da Vinci, le *Sforza*, dont le modèle est déjà détruit en 1493, il n'y avait encore, vers 1500, que trois équestres en bronze en Italie ; le *Marc-Aurèle* du Capitole, découvert en 1187 dans le Forum, le *Gattamelata* de Padoue, et le *Colleone* de San Zanipolo. Tous les autres n'étaient pas de grandeur nature ; ou ils étaient gothiques et sans mouvement, ou ils n'affectaient pas le plein relief, ou enfin, ils avaient disparu après qu'on en avait constaté l'existence. Considérant le cas, nous admirions comment le sort, par deux fois, avait trahi le pauvre Matteo ; un jour il allait fondre, avec les canons de d'Entragues, la statue équestre de Charles VIII ; et, l'état des affaires militaires de la France en Italie devenant précaire, l'enthousiasme des Pisans pour celui qui les défendait des Florentins diminuait de telle sorte que la commande n'avait pas de suite : plus heureux une autre fois, il exécutait pour Sarzana un *Saint Georges* qui triomphait du temps ; mais à la veille même du jour où nos

contemporains allaient écrire l'histoire de l'art, et où la postérité, par conséquent, allait véritablement commencer pour les grands sculpteurs italiens, auxquels on allait rendre leur état civil : disparaissait le dernier vestige de cette œuvre de Matteo qui eût mis le sceau à sa renommée en permettant de placer son *Saint Georges* de Sarzana à côté du *Colleone* de Venise, du *Gattamelata* de Padoue et du *Sforza* de Léonard.

Ce sont là de ces déceptions dont un écrivain habitué à demander leur secret aux vieilles pierres, et leurs mystères aux archives inexplorées, ne prend pas aisément son parti : tout neuf encore à cette question du *Saint Georges*, nous avons voulu savoir au moins (puisque nous n'avions plus la statue elle-même) quels étaient, et son aspect, et sa forme. Nous avons procédé alors suivant la méthode connue, la seule naturelle selon nous ; celle que nous suivions à la villa Barbaro, et plus tard au Tempio Malatestiano de Rimini : lire les livres d'abord (les imprimés et tous les imprimés s'il est possible), et, s'ils sont muets, recourir aux archives, celles de Gênes, celles de Pise, et enfin celles de la ville de Sarzana. Nous partions de ce point que, dans la patrie de ce grand Thomas de Sarzana, gloire de l'Église sous le nom de Nicolas V, et flambeau de la littérature, qui mériterait d'être le patron des bibliothécaires de tous les temps, et auquel M. Giovanni Sforza, de Lucques, a rendu naguères un solennel hommage en lui consacrant tout un volume pieusement écrit et sagement pensé (1) : un passant, un curieux, un savant, depuis le XVI^e^ siècle jusqu'au XVIII^e^, ayant vu sur la place de la ville le *Saint Georges* du Civitali; devait au moins en avoir laissé quelque part une description exacte. Alors, en face de cette description, nous aurions mesuré exactement l'étendue du dommage que nous ont causé les vandales du dernier siècle. L'idéal eût été de rencontrer dans un recueil illustré, dans quelque *Speculum Orbis* reproduisant les villes du

(1) La Patria, La Famiglia et la Giovinezza de Niccola V — Giovanni Sforza — Lucca; Tipografia Giusti — 1884.

monde, le dessin de la statue sur la place de Sarzana elle-même ; ce n'est pas là un de ces *desiderata* absolument irréalisables, mais chacun sait qu'ici-bas il arrive rarement d'atteindre son idéal.

Les manuscrits et imprimés sont très rares, et il n'y a guère que trois sources à consulter ; les mémoires inédits de Bonaventura de Rossi : *Annali di Lunigiana*, à la bibliothèque de Sarzana, et des *Viaggi*, de Targioni Tozzetti, qui a vu la statue, qui en parle (sans malheureusement dire ni le nom de l'auteur, ni spécifier aucun détail ni proportions, formes, ou dispositions générales). On conserve aussi, dans les archives d'État de Gênes, un plan de Sarzana du XVIII^e^ siècle de l'ingénieur Vinzoni, qui nous montre sur la place le point noir figurant le *Saint Georges*. Rossi, lui, est plus précis, et voici déjà une belle note formelle. Il nous dit que la statue équestre se dressait sur une colonne « *di palme dodici di altezza* ». Douze palmes de hauteur ! Ce n'était donc pas un équestre *grandeur nature*, mais bien sans doute une de ces petites représentations, si fréquentes en Italie (à Urbino surtout), un ex-voto élevé aux frais de la compagnie de la banque de Saint-Georges. Alizeri n'a pas remarqué que le prix porté dans les reçus qu'il a produits était bien mince pour représenter la dépense nécessaire à l'érection d'un monument équestre. Voilà déjà deux indices qui diminuent certainement nos regrets, mais nous ne pouvons rien dire encore, car aucun document digne de foi ne nous a fait connaître, ni la disposition du monument détruit, ni ses dimensions réelles. Allons donc plus loin, et entrons à *l'Archivio di San Giorgio* de Sarzana.

Ici, on nous arrête au seuil, car la besogne est faite et, là comme ailleurs, les savants italiens ne nous ont pas attendu pour tirer au clair cette question du *Saint Georges* de Matteo. Seulement l'enquête s'est faite à huis clos, et personne, à l'étranger, n'a relevé l'incident, qui reste inédit. Dans sa séance du 23 janvier 1875, la section des Beaux-Arts de la « *Società Ligure di Storia patria* », de Gênes, a entendu la lecture d'une lettre adressée par M. Achille Neri au marquis Giuseppe Campori, l'écrivain auquel nous sommes tous plus ou moins rede-

vables de quelque service, et le président de la « *Diputazione di Storia Patria* », pour les provinces de Modène, Reggio, Massa, Carrara; M. Neri y signalait la rencontre de trois documents relatifs au Civitali et au *Saint Georges;* le premier, daté 28 août 1499, représente un extrait des dépenses de la ville de Sarzana et il nous indique la disposition d'ensemble. Il résulte de là que le *Saint Georges* est porté sur une colonne de beau marbre blanc de douze palmes de haut, et repose sur un piédestal surélevé de trois marches. Tout autour, le sol a reçu un pavement fermé par une balustrade de marbre avec des bancs. Un dernier paragraphe nous révèle que la statue est dorée.

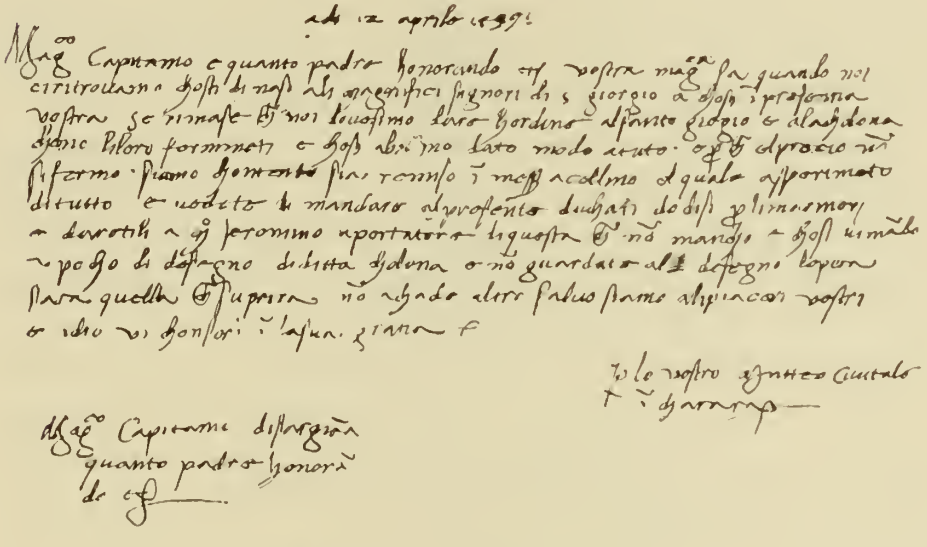
Le second document est une lettre du 3 janvier 1500, de David Grillo, commissaire de la banque de Saint-Georges, adressée au protecteur de ladite banque, qui constate l'arrivée de la statue de Carrare à Sarzana. Le commissaire profitera de la présence de Matteo à Sarzana pour la mettre en place; il avise les protecteurs des frais qu'ont nécessités les appareils destinés à amener le marbre jusqu'à pied-d'œuvre.

Sept jours après enfin, le 10 janvier, le *Saint Georges* se dresse sur la place, et David Grillo mande aux commissaires que la statue fait très bien et change absolument l'aspect de la place « Sta optimamente; muda tuta questa piasa masime che est uno bello lavoro ». Il avise aussi d'une disposition nouvelle; il a fait dorer le caparaçon du cheval (1).

M. Achille Neri, bibliothécaire à Gênes, très au fait des choses de la région, et de plus né à Sarzana; connaît naturellement la tradition qui veut que le *Saint Georges* ait été renversé en 1797; et la tenant pour véridique, il s'est préoccupé de rechercher les fragments de la statue. Depuis longtemps déjà, il avait entendu dire que des restes du monument existaient dans l'arrière-boutique d'un armurier, fidèle au culte de saint Georges, qui avait recueilli les débris de ce marbre

(1) *Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti.* — L. I. Belgrano ed A. Neri. Anno II, Fas. VI. Giugno 1875. Genova, Typografia del R. Istituto Sordo-Muti. — 1875.

de son patron ; il a fait des recherches ; elles n'ont pas immédiatement abouti, mais l'armurier, poursuivant l'enquête, a réussi à découvrir un fragment du torse de cheval, l'arrière-train, qui gisait dans les fossés du bastion de la fortification de Sarzana nommé « Lo Spuntone » sous des morceaux de pierre amoncelés, qui formaient une sorte de *Testaccio.* Cet arrière-train conserve encore des traces de dorure, il a été remis aux mains de la municipalité. Nous savons donc désormais la dimension exacte du *Saint Georges ;* de la tête à la queue, le cheval mesurait quatre-vingt-dix centimètres. L'illusion de l'Alizeri est détruite, mais la vérité a son prix, et cette fois, nous la saurons tout entière ; en effet, deux années plus tard, dans sa séance du 13 avril 1877, M. Achille Neri lit une seconde lettre au marquis Campori ; où il l'avise d'une nouvelle découverte. En feuilletant les registres de *l'Archivio communale* de Sarzana, il vient de trouver le document suivant : la propre lettre d'envoi du sculpteur au magnifique capitaine de la ville, dont nous donnons ici le fac-similé :



(*Intus*) A. Di. Aprile 1499.

« Magnif^co^ Capitanio e quanto padre honorando ect... Vostra Mag^cia^ sa quando noi ci ritrovamo chosti dinansi a li magnifici signori de

S[n] Giorgio a chossi in presencia vostra. Se rimase che noi devesimo dare hordine al Santo Giorgio e a la cholona chono li loro fornimenti, e chosi abiamo dato modo a tuto. E per che el precio non si fermo, siamo chontento sia remiso in messer Acellino, el quale a sperimento di tutto. E vedete di mandare al presente duchati dodisi per li marmorj, e dareteli a maestro Jeronimo aportatore di questa che non manchi, *e chosi vi mando un pocho di disegno* di ditta cholona ; e non guardate al disegno l'opera sarà quella che supeirà. Non achade altro salvo siamo a li piaceri vostri e Idio vi chonsori in la sua gratia.

« Per lo vostro Matteo Civitale « in Charara. »

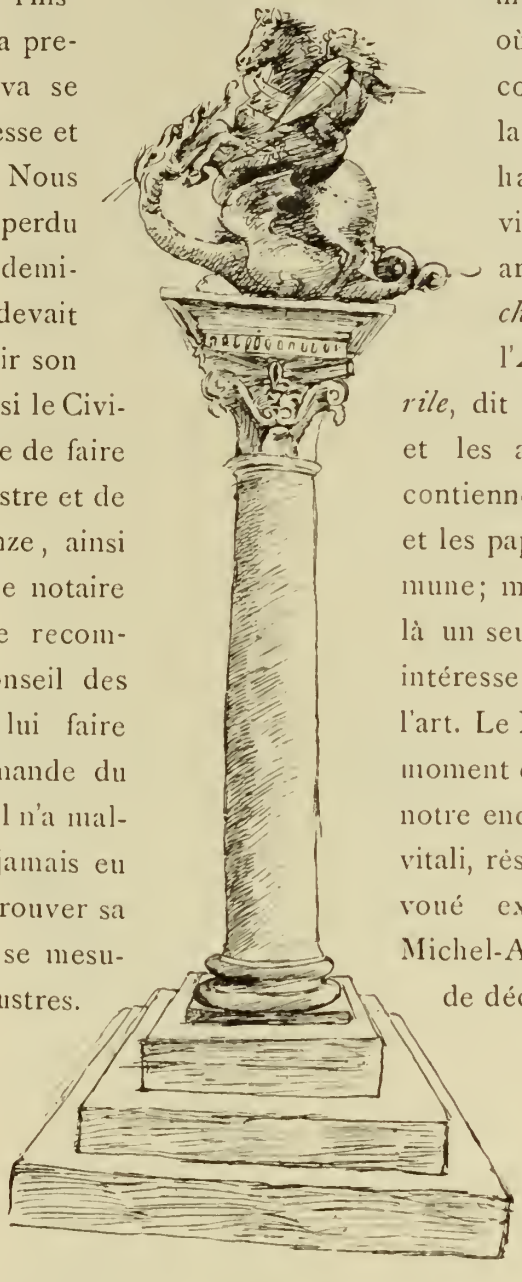
(*Extra*) Magnif[o] Capitanio di Sargiana quanto Padre honorando, ect.

On voit par ces mots : *Vi mando un poco di disegno*, que nous n'avons plus rien à désirer au point de vue des découvertes relatives au *Saint Georges;* voilà bien, en effet, le dessin de la statue, sur sa colonne, portée sur trois marches, et de la propre main de Matteo. De ce document plutôt unique que rare, (un dessin de sculpteur du *Quattrocento*,) il faut donner ici le fac-similé.

Combien nous fûmes moins heureux que M. Neri le jour où, rencontrant une lettre de l'Alberti adressée à Matteo da Pasti, le fameux médailleur, lettre qui accompagnait l'envoi d'un dessin du Temple de Rimini, dessin sur lequel le grand architecte discutait longuement avec celui qu'il avait laissé pour exécuter son œuvre ; nous eûmes la déception de ne plus trouver dans le pli le dessin du maître florentin !

Nous avions donc raison de dire que ces publications faites dans les diverses provinces d'Italie, ces *archivi* rédigés par des hommes distingués, bibliothécaires et archivistes, sont une source féconde à laquelle nous ne puisons pas assez, faute de les suivre régulièrement. Cette lettre au capitaine de Sarzana lève un doute et résout une question, car enfin les regrets du commandeur Alizeri ont eu un écho dans l'histoire de l'art ; en perdant le *Saint Georges*, on avait cru

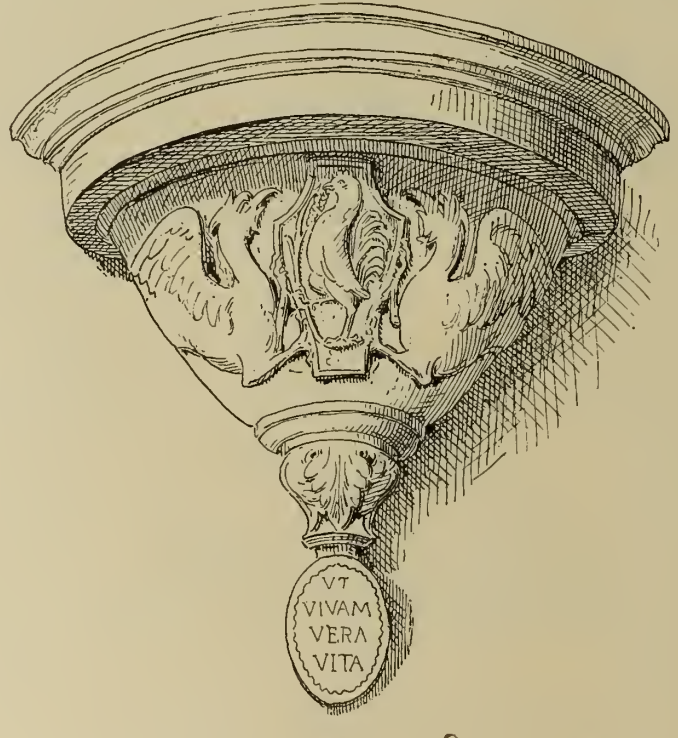
perdre un équestre; et la légende allait se propageant, car chacun sait que, dans l'histoire de l'art, la première erreur va se répétant sans cesse et fait bientôt loi. Nous n'avons donc perdu qu'une œuvre demi-nature, elle devait sans doute avoir son prix, mais enfin si le Civitali était capable de faire une statue équestre et de fondre un bronze, ainsi que l'affirmait le notaire de Pise, en le recommandant au Conseil des Anciens pour lui faire donner la commande du Charles VIII; il n'a malheureusement jamais eu l'occasion de prouver sa vaillance et de se mesurer avec les illustres. Le *Saint Georges* achevé en 1499 est la dernière œuvre connue de Matteo. Il est plus que probable que l'artiste est mort à Carrare, où on montre encore aujourd'hui la maison qu'il habitait. Cette ville possède des archives : l'*Archivio di Stato* et l'*Archivio notarile*, dit *Mandamentale*, et les archives d'État contiennent les registres et les papiers de la commune; mais il n'y a pas là un seul document qui intéresse l'histoire de l'art. Le Dr Carl Frey, au moment où nous faisions notre enquête sur le Civitali, résidait à Carrare, voué exclusivement à Michel-Ange et essayant de découvrir quelques traces nouvelles du long séjour pendant lequel le grand artiste se consumait dans l'inaction. Il n'a eu là que des déceptions et n'a rien trouvé d'inédit. Mais comme le nom de



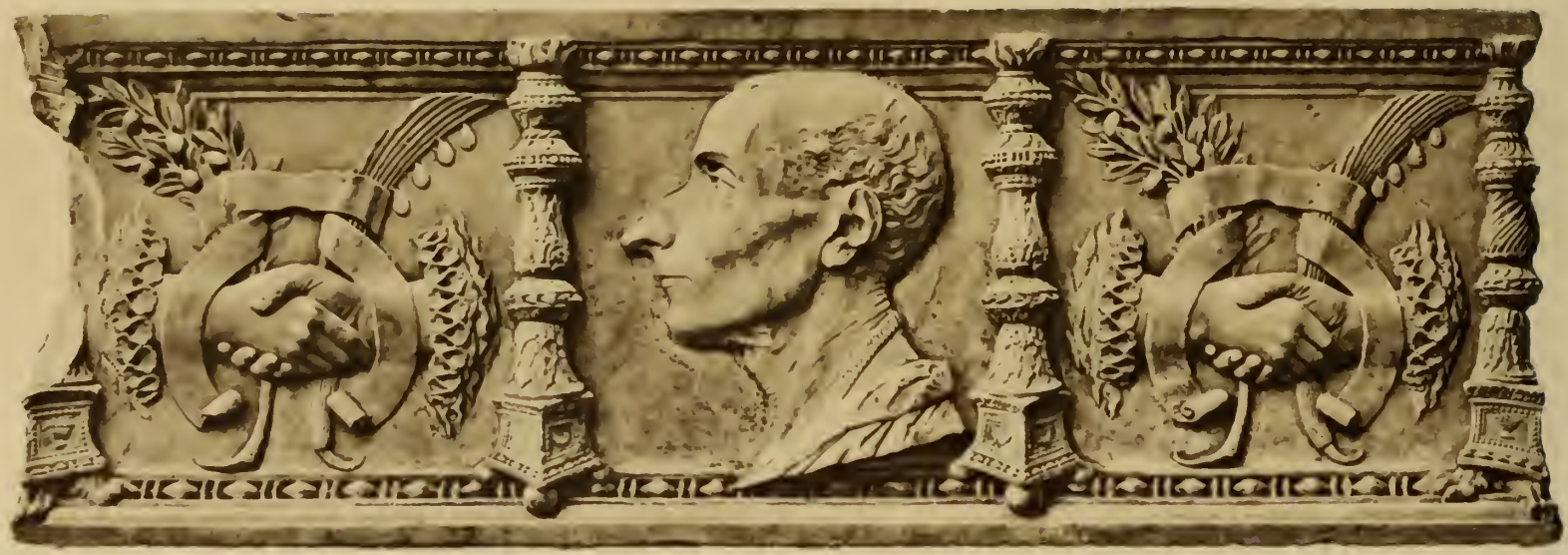
Fac-similé du Dessin original de Matteo Civitali.
(Statuette de Saint Georges, à Sarzana.)

Civitali est cher à tous ceux qui ont visité Lucques ; le trouvant sur son chemin dans ses recherches, il a copié le seul document qui parlât de lui et a bien voulu nous le communiquer. Or, cet unique document, M. Enrico Ridolfi, qui, décidément, n'a rien négligé de ce qui pouvait jeter un peu de lumière sur la vie de Matteo ; l'a rencontré aussi au moment où il faisait ses recherches.

Le document est daté 1498, il est extrait des actes du notaire Pandolfo Ghirlando, et consiste en une renonciation de la seconde femme de Matteo, aux droits d'héritage sur tout ce qui est laissé par sa sœur Agnès. La teneur du même acte nous indique l'habitation à demeure fixe de Matteo, à Carrare. « Domina Isabetha olim Nicholaï Cordelari di Camaïorio civis Lucensis uxor magistri Mathei de Civitali habitantis ad proesens Carrarie sculptorio. »



Cul-de-Lampe portant la Madone, à l'Angle de San Michel.



Frise de l'Autel de Saint Régulus.

LA CHAPELLE DE SAN GIOVANNI

CATHÉDRALE DE GÊNES

(Date incertaine)

A UNE époque de sa vie, qui est restée encore incertaine, Matteo Civitali a exécuté à Gênes un travail d'ensemble qui représente une œuvre considérable, même après le Tombeau de Saint Régulus et celui de Noceto. Toutes les recherches faites, à Gênes même, par les archivistes et les écrivains spéciaux anciens et modernes, n'ont donné aucun résultat, et Mazzarosa a pourtant tenté de résoudre la question; il a fait chercher les documents par Marcello Durazzo, secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts, sans parvenir à vérifier les faits, de sorte que ce n'est que par des comparaisons, des hypothèses et des conjectures de la valeur desquels on pourra juger désormais en ayant sous les yeux la représentation de toutes les œuvres de Matteo, qu'on pourra poser des conclusions relatives à la date de l'exécution.

Décrivons d'abord l'œuvre, et nous exposerons nos idées au sujet du temps et des circonstances. Gênes possède de temps immémorial

des reliques de saint Jean apportées, dit-on, de la Terre Sainte. En 1098, on les avait déposées à l'église du Saint-Sépulcre, près la mer, au *Borgo Pre* (*Prese*-Prises). L'*Arca* dans laquelle on les enferma au XIII^e^ siècle, existe encore derrière l'autel de la chapelle actuelle de San Giovanni, à la cathédrale de Gênes; on l'a ornée à différentes époques et on reconnaît à première vue les périodes successives qui représentent les efforts des fidèles génois, de tout temps pleins d'une particulière dévotion pour ces reliques. La dernière année du treizième siècle (1299) vit même se former une confrérie spéciale chargée du soin de veiller au dépôt précieux, et Porchetto Spinola, évêque de Gênes, ayant approuvé l'institution; édicta des dispositions spéciales. Ce fut une mode, un honneur recherché, de faire partie de cette confrérie ; les membres étaient riches, nobles et puissants ; et il y eut bientôt affluence de dons. On leur éleva alors une chapelle spéciale, dans la cathédrale de San Lorenzo ; Nicolo et Oberto Campanari réclamèrent le privilège d'en être les donataires et les bienfaiteurs. Une disposition curieuse ordonna l'exclusion d'entrée pour toutes les femmes; à l'exception de celles de la famille Campanari, qui y reçurent même la bénédiction nuptiale jusqu'à l'extinction de la famille. En 1323 on trouve trace d'une décision de l'érection de cette chapelle plus en harmonie avec le culte des reliques ; et en 1327, la commune de Gênes s'étant placée sous la protection de saint Jean, les gouverneurs de la République, le jour anniversaire de la Nativité de cette année, durent offrir un pallium d'or au nouvel autel. En 1449, on résolut de faire mieux encore : à la place de la fondation des Campanari on éleva l'autel actuel, dont la façade subsiste encore ; et Guglielmo Della Porta en conçut le plan et la décoration, effectuée de 1449 à 1496. En 1485, Innocent VIII renouvela solennellement la défense, aux femmes, de pénétrer dans la chapelle. Une date précise, 1496, inscrite dans la frise du mur, à gauche de la chapelle, doit nous guider pour la part qu'a prise Matteo à ce travail décoratif. Si on considère le croquis d'ensemble qui montre la façade *extérieure* donnant sur le portique de la grande nef, on verra que ce caractère est encore en

quelque sorte gothique et porte bien le cachet de Guglielmo Della Porta; mais si on s'attache à la décoration de l'*intérieur;* on voit que la sculpture des deux murs de refend, à droite et à gauche de l'autel, est de la fin du xv^e^ siècle, comme *morceau*, et du seizième pour l'autel proprement dit. Une appropriation nouvelle des parties décoratives, bas-reliefs et statues, est venue troubler l'harmonie par l'emploi d'éléments architecturaux qui ne sont plus dans la gamme, et nous dénotent la main d'un architecte des premières années du xvii^e^ siècle. Ces conjectures seront inspirées à tous ceux qui ont quelques notions des diverses formes correspondant bien incontestablement à ces divers âges, et les inscriptions viendront les corroborer :

DIVO. PRÆCURSORI. FRANCISCUS. LOMELLINUS.
ET. ANTONIUS. SAULI. PRIORES.
ET. CONCILIUM. MULTIPLICATA. PECUNIA. EXCOLUERE.

Telle est la première inscription qui indique nettement qu'à la fin du xv^e^ siècle, la façade étant terminée, on s'est occupé de décorer l'intérieur; et pour nous, c'est ce jour-là qu'on a appelé Matteo.

Il a conçu un plan d'ensemble décoratif qui devait être celui-ci : il divisait les deux murs de refend, à droite et à gauche, en trois parties, un soubassement non orné, avec plinthe, un parti milieu de trois parties ou travées, séparées par des pilastres et percées de niches destinées à recevoir trois statues et, au-dessus, des pilastres avec un entablement : enfin à la partie supérieure, un tympan coupé par des panneaux et destinés à recevoir trois bas-reliefs. Le parti pris a été conservé, avec cette circonstance toutefois que Matteo n'a pas pu achever le travail, et qu'en 1504 Andrea da Sansovino l'a complété; en exécutant les angles en retour, à droite et à gauche de l'autel. Enfin, en 1604, on a tout remanié : et au parti, probablement très simple et très noble, mais un peu froid, qu'avait adopté Matteo, on a substitué une ornementation baroque, lourde et qui jure avec la

belle simplicité des sculptures du maître du XVe siècle. Ce n'est pas là une simple conjecture de notre part, car de même que la partie du mur de refend gauche porte l'inscription 1496, celle de droite porte la date 1604 ; et, circonstance qui corrobore ce millésime, les chambranles, écussons et consoles qui ornent lourdement les niches sont bien du XVIIe siècle.

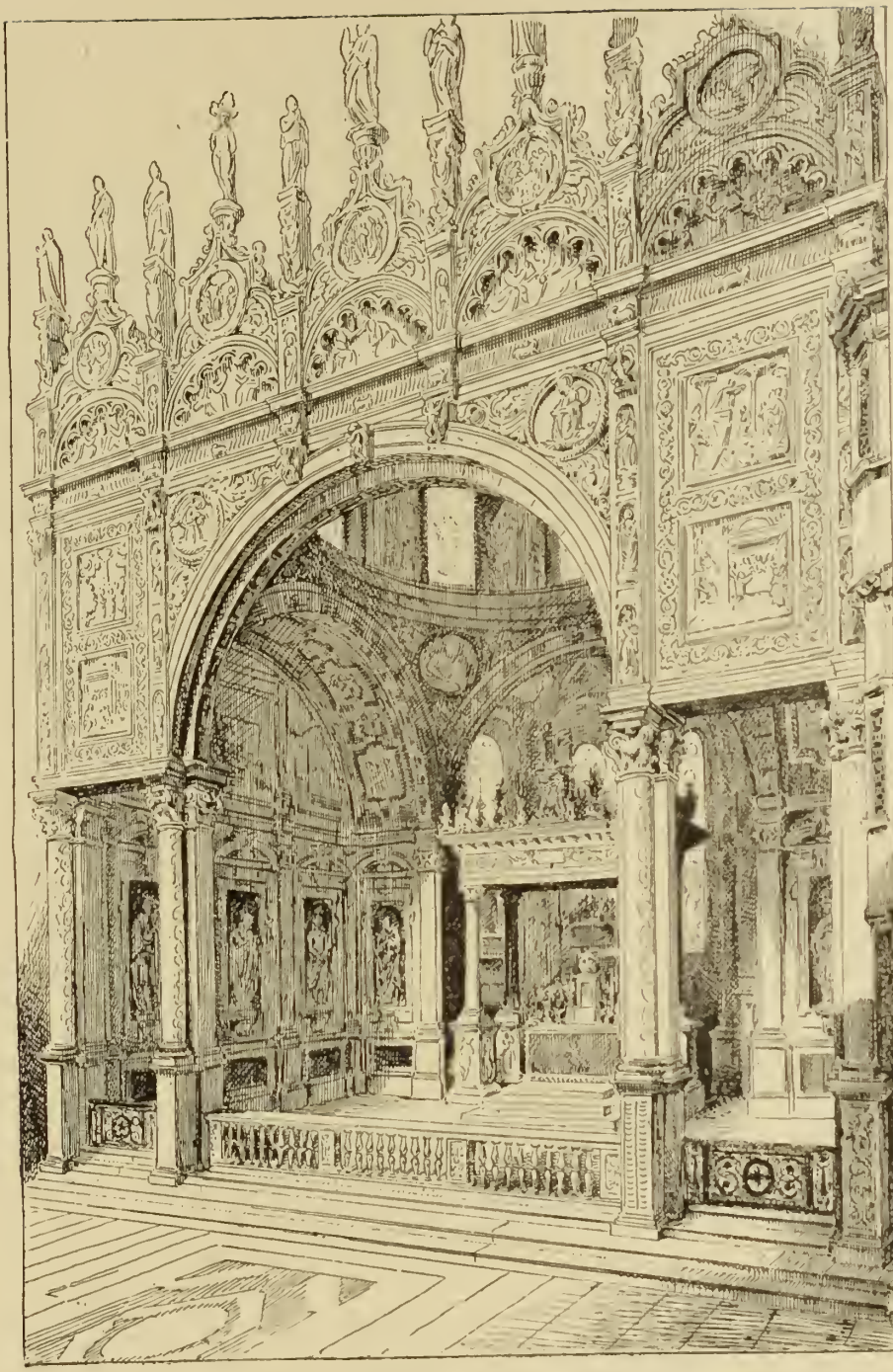
L'inscription correspondant sur cette face à celle qui lui est opposée dit :

NICOL. PALL. AUGUST. ET. IO. BAPT. D'ORIA.
EX. CIVIUM. SUFFRAGIA.
RECIFICIENDUM. CURARUNT. ANNO. SALUTI. 1604.

Ce sont donc deux membres des grandes familles Pallavicini et Doria qui ont eu la charge du remaniement.

Le mot *Recificiendum* indique, non pas qu'on achève, mais bien qu'on *refait,* par conséquent qu'on modifie. On voit donc, en somme, qu'on n'a plus sous les yeux que les éléments du travail de Matteo, c'est-à-dire les morceaux d'une œuvre d'ensemble qu'il avait agencée en architecte préoccupé de la loi de l'harmonie. Quoi qu'il en soit, prenons les choses comme elles se présentent aujourd'hui : nous avons, au mur de gauche, trois statues de grande dimension dans les trois panneaux, et dans les panneaux supérieurs correspondants trois bas-reliefs. Au mur de droite, trois autres statues faisant face aux premières, et au-dessus, trois bas-reliefs *qui ne sont pas de Matteo*, mais doivent être reportés à une époque postérieure. Dans la même chapelle, dans les lunettes de retombée des voûtes, les figures en bas-relief qui se rapportaient au premier ensemble et qu'on ne lui attribue généralement pas, doivent, selon nous, être rendues sans conteste à l'artiste.

Les conditions dans lesquelles on se trouve dans le monument n'ont pas permis aux photographes de nous donner des épreuves qui



Vue de l'ensemble de la Chapelle de San Giovanni. — (Cathédrale de Gênes.)

pourraient suppléer à toute description, et ici il faut nous contenter d'une représentation approximative.

Quelques-unes des statues sont signées, et les trois bas-reliefs de gauche sont une variante, composée en hauteur, des trois petits sujets qui décorent l'autel de Saint Régulus.

Les six statues peuvent se considérer deux par deux — Adam et Eve — Zacharie et Elisabeth — Habacuc et Isaïe. Comme observation générale, elles rappellent certainement, avec plus ou moins de bonheur, les statues de Saint Régulus. Le pli est plus ou moins large ici ou là, mais il est, non seulement de même école, mais de même dessin et du même artiste, et la parenté est très étroite entre les deux œuvres. C'est l'avis de M. Ridolfi, que ces statues ont été faites à Lucques et portées à Gênes; je le croirais volontiers. Les nus sont altérés par des additions impies d'étoffes pudibondes qui déshonorent les figures et feraient douter du talent de Matteo. Nous dirons, sans détour, qu'à côté de morceaux exquis, les bras, les mains, les jambes; il y a çà et là des défaillances qui caractérisent les œuvres de facture abandonnées aux praticiens. Ajoutons qu'on peut conclure d'un sérieux examen qu'il y a là trois époques distinctes de la vie de l'artiste; on a fait la commande, on a suspendu les travaux, il les a repris, et enfin ce n'est qu'assez tard dans sa vie qu'il les a complétés : Matteo tout entier s'y retrouve avec ses qualités suprêmes, ses mollesses et cette particularité indéniable qu'il prend son bien où il le trouve, car il a répété volontiers et ses formes et ses conceptions. Il faut établir nettement que les bas-reliefs supérieurs, *Episodes de la Vie du Précurseur*, sont de lui, et que le Baptême qui leur fait face, au mur de droite, est d'une autre main.

Perkins, dans ses « Toscans scultors » (1), assigne à ces travaux la date de 1490, sans donner la raison de son assertion. Il classe cette œuvre d'ensemble comme les produits de sa *quatrième manière;* le *Saint Sébastien* selon lui, caractériserait la première, le *Tombeau de*

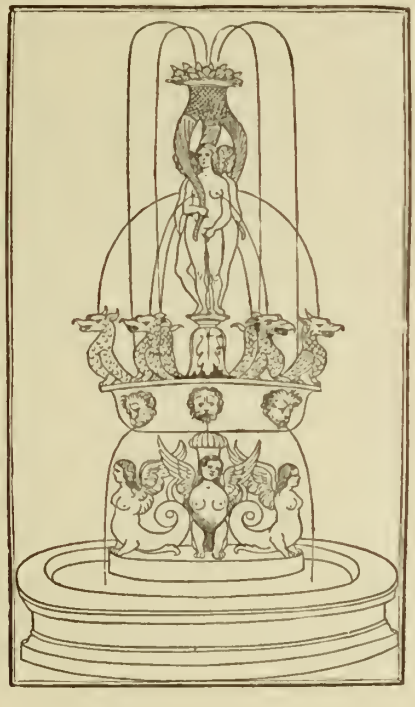
(1) Les Sculpteurs italiens, par Charles Perkins. — Édition française. Paris, 1879.

Noceto, la seconde (et, dit-il, la meilleure) *les Anges de l'autel du Saint-Sacrement*, appartiendraient à la troisième, enfin, les œuvres de Gênes, dont le style extravagant contraste fortement avec celles qui

Un des côtés de la Chapelle de San Giovanni. — (Cathédrale de Gênes.)
Face à droite de l'Autel.

l'ont précédé : constitueraient la quatrième. Nous ne professons pas cette opinion, malgré la bien sincère déférence que nous aurons toujours pour l'auteur des « Toscans scultors » ; le *Tombeau de Noceto* ne saurait être la meilleure *manière* de Matteo, par la raison

dominante que ce n'est à aucun titre une œuvre originale ; c'est l'effort vigoureux et intéressant d'un sculpteur capable de mener à bien une grande machine, mais qui se souvient trop de ses devanciers et n'a pas encore atteint son développement. Quant aux *Anges du Saint-Sacrement*, c'est là une œuvre de la race du bas-relief de la *Foi* du Bargello ; on aura tout dit quand on se souviendra que Michel-Ange y a pensé en sculptant ses anges un peu lourds de Bologne ; comme il pensa aux bas-reliefs de la création de Jacopo della Quercia qui ornent les portes de San Petronio de Bologne, en dessinant la création de l'homme de la chapelle Sixtine.



FRAGMENTS D'ŒUVRES DE MATTEO CONSERVÉS A LUCQUES

SCULPTURES DANS LE MUSÉE DE LA VILLE

Il faut noter encore, pour justifier la prétention que nous avons d'épuiser la liste des ouvrages de Matteo, l'ornementation extérieure de la porte principale du petit oratoire de Santa Maria della Rosa ; deux petits anges sculptés sur le linteau, une frise et des rinceaux courant dans le chambranle ; ornements délicats dans lesquels excellait le sculpteur.

Les voyageurs qui visitent Lucques devront inscrire, parmi les œuvres de l'artiste qui échappent à l'investigation la plus minutieuse, une sorte de pierre tombale représentant deux moines en bas-reliefs étendus, serrés l'un contre l'autre, la tête et les pieds sont posés sur un coussin, les yeux sont clos par le sommeil ou par la mort, et les mains jointes égrènent un chapelet. Nous devons au commandeur Consani, un sculpteur épris du talent de Matteo, un beau dessin de l'une des têtes. Le monument que décorait cette sculpture est aujourd'hui détruit ; une main pieuse en a recueilli les fragments qui ornent

un petit oratoire de la Madone de la Porta San Pietro, à gauche de la porte, dans une partie un peu obscure. Ceux qui ont le goût des arts devront accorder, avant d'entrer, un regard attentif à la Madone placée au sommet du fronton; elle a son intérêt au point de vue archéologique.

Malgré l'unité qui nous a frappé dans l'œuvre du sculpteur, et malgré le respect relatif dont on a entouré sa mémoire, il n'y a point à se dissimuler que celui dont la ville doit hautement s'honorer parce qu'à Lucques il est un chef d'École et un producteur infatigable au seuil du XVI^e^ siècle; a vu nombre de ses œuvres dispersées par ceux même dont la mission devait être de les livrer intactes à la postérité.

Nous savons ce qu'on a fait du *Parapeto* de la cathédrale, de l'*Autel du Saint-Sacrement* de la même église, de celui de *San Ponziano*, du *Tombeau de San Romano*, et même de la chapelle de Gênes remaniée et, par certains côtés, aujourd'hui défigurée ; le musée de Lucques a reçu quelques fragments qui ont encore du prix, Londres, en son Kensington Muséum, en possède un du plus intéressant caractère : et nous ne répondrions point que quelque collection trop discrète ne cache encore à nos recherches entêtées d'autres fragments dont nous avons suivi longtemps la piste. Nous comptons les présenter ici au lecteur.

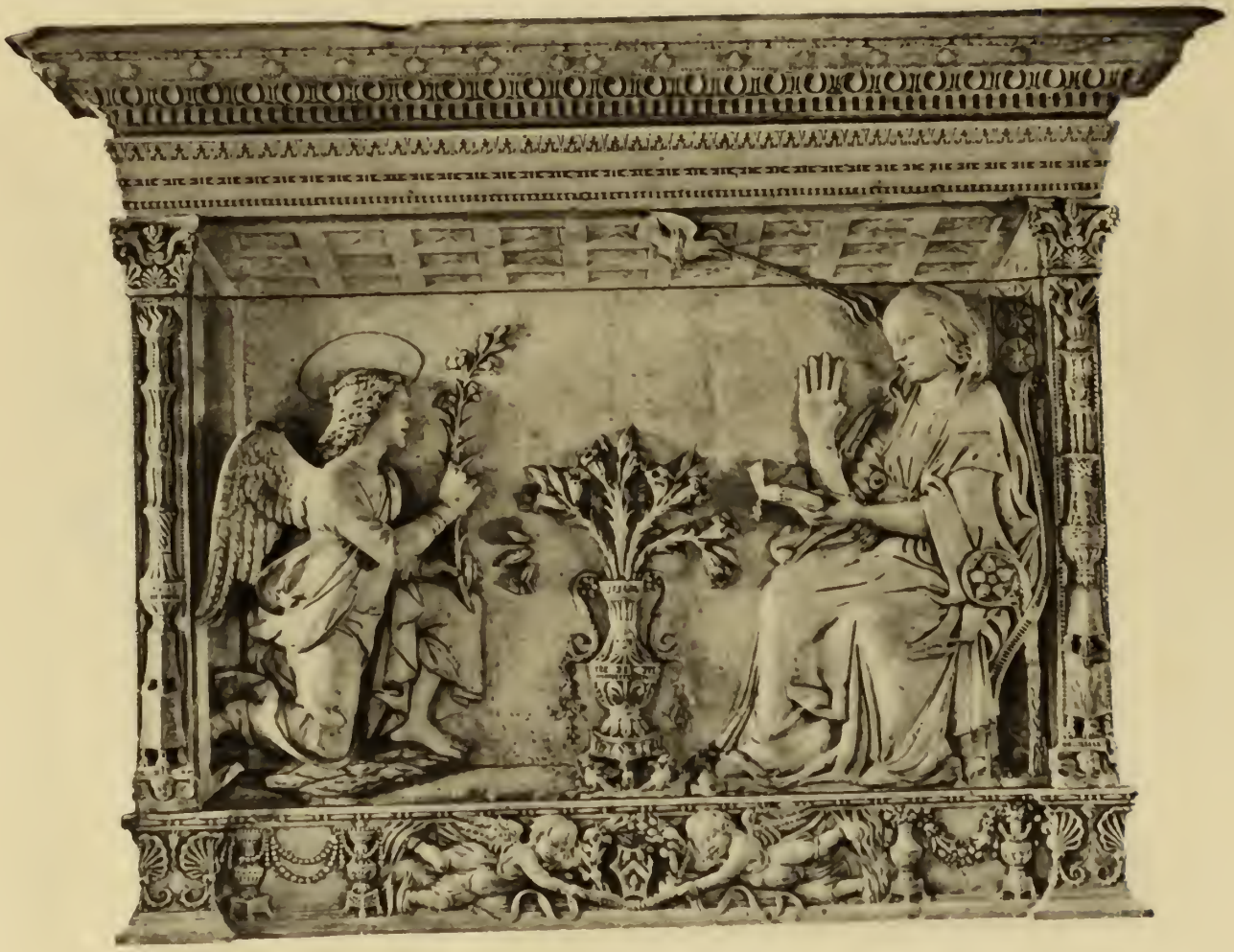
BAS-RELIEF L'ANNONCIATION DE LA VIERGE

PROVENANT DU MONASTÈRE DE SAN-PONZIANO

Au Musée figure le bas-relief que nous reproduisons ici : ce n'est qu'un fragment; mais la partie ornementale en est exquise ; le coup d'outil (signature du maître) qui détache les perles de l'ornementation, le petit chapiteau spécial à Matteo, le fruit du haricot dans sa cosse, si joliment élevé à la hauteur d'un élément décoratif, et les guirlandes avec les petits *Putti*,

qui rappellent ceux de la porte de la *Madone de la Rose :* tout ici crie le nom de Matteo, quoique aucun document ne vienne certifier l'auteur du travail et la date de son exécution. La figure de l'ange agenouillé a quelques-unes des charmantes qualités qui recommandent les fameux anges du Saint-Sacrement ; et, cependant, il y a là quelque chose d'incohérent qui frappera tous les connaisseurs; *la Vierge n'est pas à l'échelle de l'ange;* la main levée, n'a aucun des traits qui distinguent Matteo dans son modelé discret et savant ; et la draperie même est de telle nature qu'on conçoit la pensée d'une collaboration malheureuse. Les œuvres des artistes ont leur destin. Il suffit d'un dissentiment avec celui qui les commande pour qu'elles restent inachevées ; un incident difficile à spécifier arrache le sculpteur à son bas-relief; un passant vient, qui l'achève. J'ajouterai pourtant que l'un des hommes de ce temps qui passe pour impeccable (peut-être même celui qui fut en France l'initiateur des *Quattrocentisti*), M. Eugène Piot, auquel nous avons soumis nos doutes, ne répugne pas à croire qu'il n'y ait là une œuvre, *une*, de Matteo, tout en reconnaissant que les deux figures ne sont pas à la hauteur l'une de l'autre. Le soupçon est né en nous ; nous le communiquons au lecteur qui pourra juger, car la reproduction est assez heureuse. J'ajouterai que l'historien *Trenta* (1) a connu le bas-relief, et qu'il le regarde comme une des premières productions de Matteo; il a trouvé dans un document contemporain la trace de sa description « Maria vergine con l' arcangelo Gabriele in atto di annunciar le il gran mistero ». L'origine est donc fixée; le bas-relief provient du monastère de San Ponziano et, probablement, il en décorait le réfectoire. Il figure aujourd'hui au musée de la ville.

(1) Memorie e Documenti per servire all' istoria del Ducato di Lucca. — Tome VIII, Lucca, 1288.



SAINT-SILAO AU MUSÉE DE LUCQUES

Parmi les travaux de Matteo on comprend d'ordinaire, un évêque, gisant sur une tombe qui représente Saint Silao. On sait que ce fragment, qui a son intérêt, provient de l'église de Sainte-Justine, aujourd'hui détruite. Nous n'inscrirons pas, quant à nous, le Saint Silaüs dans le catalogue des œuvres de Matteo; la figure porte le caractère de son école ; mais on ne retrouve là aucune de ces finesses et de ces recherches de modelé qui le distinguent; le maniement du marbre, *le faire* de l'artiste, qui est comme sa signature, ne présente pas son caractère. Nous sommes disposé à voir là une œuvre d'École ; M. Enrico Ridolfi est de cet avis ; les amateurs se rallieront sans doute à notre opinion.

UN CHRIST EN MARBRE. — FRAGMENT AU MUSÉE DE LUCQUES

On attribue avec raison à Matteo un buste de Christ en marbre, qui figure actuellement au musée de la ville. La reproduction que nous en donnons ici montrera que Matteo excelle dans l'expression de la divine souffrance; la bouche entr'ouverte, l'expression des yeux, le cri contenu de la douleur, la largeur du modelé et le je ne sais quoi de personnel dans la recherche de l'arrangement d'une simple tête qui ne semble comporter ni composition, ni invention, font de ce marbre une œuvre à rapprocher du beau Christ de l'église de Lammari.

Christ au Musée de Lucques.

On ne connaît point l'origine de ce travail, mais à la façon dont la base est coupée, on a le droit de supposer que, suivant une habitude chère à Mino da Fiesole (dont le plus bel exemple est dans la chapelle de l'évêque Salutati, à Fiesole); le buste devait être posé sur le couronnement d'un monument funéraire.

UN CHRIST EN MARBRE AU BARGELLO

Nous proposons de donner à Matteo le buste du Christ qui figure encore actuellement dans les magasins du Musée national des Offices. On n'a pas, jusqu'ici, donné d'attributions à cette œuvre, et elle n'est point classée. Il suffira de l'opposer au Christ du musée de Lucques pour que la lumière se fasse sur l'origine de l'œuvre. Matteo est là dans tout son caractère, et c'est ici surtout qu'on peut se passer de document pour affirmer l'attribution. Les verges symboliques sculptées en travers sur la base du buste lui donnent un caractère particulier ; le marbre bruni et comme recouvert d'une patine artificielle semble sortir de la même carrière que celui du musée de Lucques.

Christ flagellé. — (Musée du Bargello, à Florence).

Il nous suffira de les rapprocher l'un de l'autre pour qu'il n'y ait plus à douter de l'attribution ; et nous espérons qu'on l'acceptera au Bargello.

Frise de l'Autel de Saint Régulus.

ŒUVRES ET FRAGMENTS D'ŒUVRES

AU SOUTH-KENSINGTON MUSEUM

Le Musée de South-Kensington, de Londres, si riche en marbres du XV^e^ et du XVI^e^ siècle italien, s'est enrichi d'un certain nombre d'œuvres de Matteo Civitali, qui proviennent toutes de la ville de Lucques, où elles gisaient séparées des monuments dont elles faisaient partie, monuments détruits à diverses époques et dont il devient difficile de constater les origines.

Le Catalogue du Kensington ne compte pas moins de cinq pièces ; toutes ne peuvent pas être acceptées comme originales ; quelques-unes d'entre elles étaient venu échouer dans la collection Gigli Campana ; et le musée s'en est rendu acquéreur lors de sa dispersion. D'autres sont dues aux soins de ces habiles intermédiaires que les administrateurs du South-Kensington entretiennent en Italie et en Espagne.

Le morceau le plus original et le plus célèbre est une frise prove-

Vierge en Prière. — South-Kensington Museum, à Londres.

nant d'une tombe qui aurait existé autrefois dans la cathédrale. Elle figure au Catalogue sous le n° 5899 et la rubrique suivante :

« Marble frieze from a tomb. Length 3 feet 6 inches; height 1 foot 2 3/4 inches. »

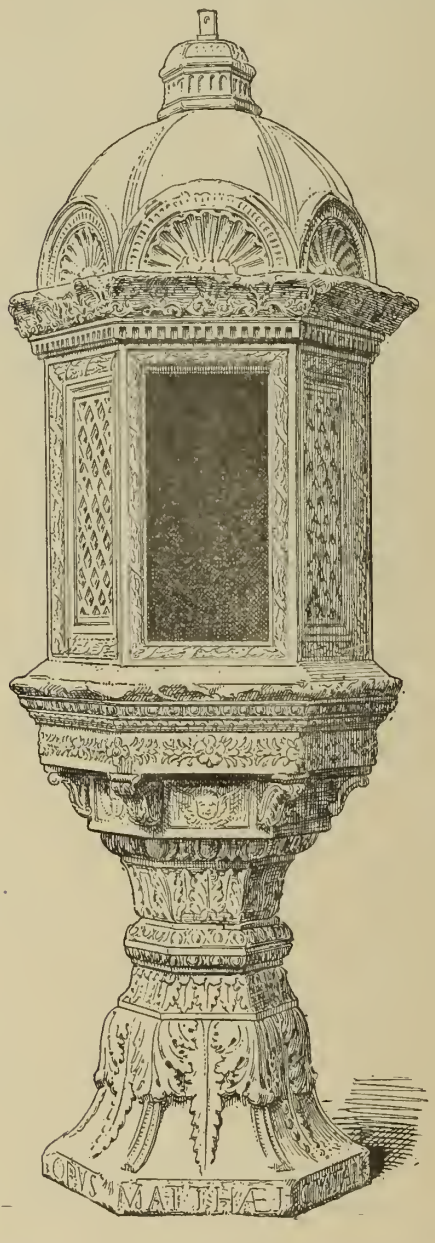
Ce fragment est divisé en trois parties égales par des candélabres d'un fort relief, qui jouent le rôle de pilastres. Le panneau du milieu est rempli par un profil de vieillard au nez proéminent, profil d'un caractère à la fois réel et monumental ; les deux autres panneaux contiennent deux mains unies, figurées jusqu'aux poignets, ornées de manchettes soigneusement exécutées, une palme et une branche d'olivier chargée de fruits, réunies par une banderolle, se font pendant derrière les mains jointes et représentent certainement des *Imprese* tirées des armes de la famille.

Si simple que soit ce fragment, il accuse un maître ; on ne va pas plus loin dans la vie ; et ce profil de marbre prouve quelle force Matteo Civitali a pu déployer dans le portrait. L'œuvre vient de Lucques ; elle appartenait à un sculpteur de talent qui s'est laissé tenter et qui regrette aujourd'hui de ne pas avoir sous les yeux cette œuvre du maître pour lequel il professe une si profonde admiration.

N° 7569. — Sous ce numéro figure un Tabernacolo au-dessous duquel on a écrit la note suivante : « Marble *tabernacolo* or hexagonal shrine, for the conservation of the sacred water. — Height 4 feet 2 inches. Diameter 15 inches. (Gigli Campana collection.) »

Ce tabernacle est signé « Opus Matthæi Civitali », et on comprendra que si l'artiste a soigneusement écrit son nom sur la base d'une œuvre relativement peu importante, c'est qu'elle faisait partie d'un tout. Encore que ce genre de petits édifices soit très répandu dans toutes les églises de la Toscane, nous n'hésiterions pas à voir là la pièce principale de l'autel du Saint-Sacrement de la cathédrale ; le fragment enlevé au moment du remaniement sera venu, à la suite des siècles, échouer à Rome chez le marquis Campana : c'est de là qu'il est entré au Kensington. Ce n'est pas à Matteo qu'appartient la

disposition première ; mais il excelle dans l'exécution et la disposition de détails de ces petits monuments ; la feuille de chicorée sauvage qui grimpe le long du piédestal est encore une signature de Matteo.



Tabernacle, au Musée du South-Kensington. Provenant d'une Église de Lucques.

N° 7559. — Une statue de la Vierge en prière, agenouillée, petite nature, figure sous ce numéro avec l'inscription :

« Marble statue of the Vergin, kneeling in prayer. Small Life Size. Proportionate height of the figure, if standing erect, 4 feet 6 inches. (Gigli Campana collection.) »

L'œuvre n'est pas signée ; mais la forme du bonnet est spéciale à Matteo. L'exécution des cheveux porte sa signature, et l'extraordinaire simplicité, le calme dans l'expression, la discrétion dans les draperies, la belle ligne simple et noble qu'elles forment avec le corps, tout nous dit qu'il y a là une œuvre du maître. On sait aussi qu'au XVI^e^ siècle cette statue appartenait à don Raffaelli Borghini, l'auteur du *Riposo*. Les amateurs reconnaîtront au bonnet, un petit bijou qui est un trait spécial à Matteo. M. Robinson, qui a rédigé le catalogue du South-Kensington et qui naturellement a réuni, au sujet des diverses pièces, toutes les infor-

mations qu'il a pu trouver, estime qu'en raison du caractère sommaire de l'exécution, la Vierge en prière devait être placée à grande distance et que, peut-être, elle a pu faire partie d'un ensemble : *L'Annonciation.* Quoi qu'il en soit, on peut saluer ici Matteo comme l'auteur. Le musée du Trocadéro de Paris offre un moulage de cette statue.

N° 7601. — Il faut voir une réduction du saint Jean-Baptiste du tombeau de Régulus dans la figure du Saint Jean qui est classée au South-Kensington sous ce numéro avec la note suivante :

« Statuette, in marble; second half of the 15 th century. Height 1 foot 7 inches. « Gigli Campana collection ». St-John the Baptist standing, holding a label-scroll in his right hand. »

La statuette n'est qu'attribuée ; nous avons reproduit plus haut l'original ; elle n'en diffère en aucune façon, et la provenance de la collection Campana, qui semble avoir eu pour objectif de recueillir tout ce qui existait à Lucques d'œuvres de Matteo disponibles, est encore une garantie (1).

(1) Nous ne faisons qu'enregistrer ici, *sans l'admettre comme original*, une pièce qui figure sous le numéro 418.69. *Un tabernacle en marbre* dont nous connaissons l'origine et qui n'est qu'une œuvre d'école. Il s'est passé, au sujet de cette acquisition, une particularité assez curieuse. Un artiste paysagiste, Thomas Smith, avait acheté le marbre dans la campagne de Lucques. Les deux anges qui, de chaque côté, relèvent les courtines sur la porte du tabernacle, ne lui paraissant pas dignes de Matteo, dont, d'ailleurs, le monument portait l'empreinte au moins comme école; et les mains de ces anges étant d'un dessin qui dénonçait l'infériorité de l'œuvre; le propriétaire les fit couper sans que l'ensemble en fût trop altéré. Le monument, des mains de Thomas Smith, passa en celles de M. W. C. Spence qui l'a laissé au Kensington-Museum. Il ne figure pas au catalogue Robinson.

UN MÉDAILLON — COLLECTION BECKERATH

A BERLIN

POUR avoir achevé notre tâche il nous restera désormais à enregistrer deux œuvres non classées encore, mais dont l'authenticité ne nous semble pas contestable. La première figure à Berlin dans une collection particulière ; la deuxième, donnée à Mino da Fiesole, est encastrée dans le mur du musée national de Florence, au Bargello.

C'est à l'exposition des maîtres anciens faite à Berlin en 1883, à l'occasion des noces d'argent du prince impérial de Prusse avec la fille de S. M. la Reine d'Angleterre, qu'on a vu pour la première fois exposé en public le *Profil d'une jeune Fille* que nous reproduisons ici. La hauteur du bas-relief, en marbre, est de 0,40ᶜ sur 0,31ᶜ, il appartient à M. Adolphe de Beckerath. L'œuvre vient de Lucques même, où elle a été trouvée dans le grenier de la villa Tempi à Gattaiola. Elle a un instant figuré chez M. Bardini de Florence. Le caractère du marbre, la façon dont sont traités les ornements de la coiffure, tout trahit Matteo. C'est d'ailleurs sous son nom et très

probablement après que l'attribution a été approuvée par M. W. Bode, l'honorable Conservateur du Musée des sculptures de la Renaissance, à

Bas-relief faisant partie de la Collection Beckerath, à Berlin.

Berlin, qu'il a été présenté à l'exposition ; il nous a été signalé par notre honorable ami M. Henry Wallis, de Londres, auquel nous devons de précieuses indications sur les œuvres du quinzième siècle italien.

MONUMENT AU MUSÉE NATIONAL DE FLORENCE

(*Figure attribuée à Mino da Fiesole.*)

C'est aussi à Matteo qu'il faut, selon nous, rendre le bas-relief qui figure au musée du Bargello de Florence ; sous le nom de Mino da Fiesole nous en donnons ici la reproduction et nous proposons de substituer son nom à celui de Mino. Nous sommes tenu de donner les raisons d'une attribution aussi éloignée de celle du catalogue ; elles toucheront peut-être ceux qui ont la connaissance de deux artistes si différents l'un de l'autre. Que cette représentation ne soit pas de Mino, personne ne pourra le contester. Le pli n'est pas sec, cassé et piqué d'un point vif, et comme pincé par le ciseau de l'artiste ; l'œil est rond, sans expression, au lieu d'être percé d'un coup d'outil ; la grâce un peu maigre de Mino ne se révèle point dans cette figure simple, ample, large de pli et de modelé, dans ces mains aux doigts ronds et pleins. Le nom de Matteo, au contraire, se lit dans cette chaîne dont chaque anneau est détaché et évidé ; la petite broderie faisant frise dans la coiffure est du maître, elle rappelle les profils d'angle des

Bas-Relief au Musée du Bargello de Florence.

donataires du monument de Saint Régulus. Les vêtements sont *gras*, simples, sans affecterie ni sécheresse ; les traits du visage sont traités avec souplesse ; c'est le jeu de son outil, et il n'y a pas jusqu'aux signes gravés sur l'étoffe qui ne soient dans les usages du maître.

LE TOMBEAU DU CIVITALI A SAN CRISTOFORO

MATTEO vivait retiré à Carrare, à l'âge de soixante-cinq ans; par deux fois déjà il avait entrevu la mort, peut-être avait-il été contraint de renoncer au travail, ou bien, encore actif malgré son âge, voulut-il, au contraire, se tenir à proximité des carrières de marbre de Carrare pour finir ses travaux de Gênes.

Quoi qu'il en soit, le 12 octobre 1501, il est revenu à Lucques et il meurt, n'y ayant déjà plus sa maison, et, très probablement, n'y étant que de passage et établi chez ses enfants. Nous avons vu plus haut que la mort ne le surprenait point; il avait fait ses dispositions testamentaires à deux reprises différentes. Les deux fils qui lui restaient, Giovanni et Nicolao, exécutèrent ses volontés et l'ensevelirent dans l'église de San Cristoforo de Lucques, au pied du premier pilier, à main droite en entrant. Une simple pierre tombale recouvre la

sépulture; on y lit l'inscription suivante, déjà pompeuse et qui sent son XVI^e^ siècle :

D. I. M.
MATHEI. CIVITALIS. AR
CHITECTE. ET. SCULPT. RARISS.
HOC. MONUMENTUM.
QVI. NON. SOLU. PATRIA.
SUA. LUCA. SED. UNIVERS.
ITAL. STAT. YMAG. Q. EXELL.
ORN. QVÆ. GRATIA. ET. ARTE.
CVM. OPERIB. PRAXITEL.
PHYD. MIRON. SCOPOEQ.
CERTANT
VIXIT. AN. L.XV. MENS IIII. DIES
VII
OB. AN. D. MDI. XII. OCT
..
IOAN. ET. NICOLAUS. FILII
VIRT. AMAT. POS.
ΟΥΔΙΣ ΑΘΑΝΑΤΟΣ.

Sur la colonne même, sous une Madone peinte, on peut lire l'inscription suivante, aujourd'hui cachée par je ne sais quel appendice maladroitement adossé à la colonne :

MATTHÆUS CIVITAL. SCULPT. NOS. GENUIT. ET MORS.
DEO. PUROS. REDDIDIT.

Le mot *Puros* fait allusion à deux petits enfants du Civitali descendus avant lui dans la tombe et qu'il doit avoir ensevelis dans ce tombeau, préparé de son vivant pour lui-même et pour les siens.

Ce n'est pas ici le lieu de suivre sa famille; mais elle peut compter parmi celles qui ont honoré la ville, car elle fournit trois sculpteurs,

deux ingénieurs distingués et un écrivain, tous issus de la branche aînée, celle de Giovanni, père de Matteo. C'est le sculpteur qui reste la grande personnalité de la famille ; après avoir vu passer sous ses yeux son œuvre tout entier, peut-être trouvera-t-on qu'il était utile et légitime d'écrire cette monographie du Civitali. Celui qui tailla le marbre en l'honneur de ses plus nobles citoyens mériterait à son tour une statue dans sa ville natale ; cet hommage, c'est à ses concitoyens seuls qu'il appartient de le lui rendre.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES ŒUVRES DE MATTEO CIVITALI

NÉ EN 1436 — MORT EN 1501

IL TRO D'AVENZA, (MÉDAILLON DE) 1457 — (*Probable*).

Sous le porche de la Cathédrale de Lucques.

1472 — SÉPULCRE DE PIETRO NOCETO.

Cathédrale de Lucques.

1473 — LES DEUX ANGES DU TABERNACLE.

Autel du Saint-Sacrement. Cathédrale de Lucques.

1478 — LE *Parapeto* DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE.

Ouvrage détruit. — Les restes remaniés forment les encadrements des *Corpi Santi* (Cathédrale de Lucques.)

1479 — STATUE DE LA VIERGE.

Angle de la façade de San Michele de Lucques.

1479 — UN TEMPIETTO.

1479 — UNE FONTAINE.

A San Frediano de Lucques. — Remanié et converti en fontaine baptismale

1481 — UN CHRIST : *Pietà.*

Eglise de Lammari. — Environs de Lucques.

1482 — UN CHRIST : *Pietà.*

Eglise de Segromigno. — Environs de Lucques.

1482 — LE VOLTO SANTO.

Cathédrale de Lucques.

1482 — LE SAINT SÉBASTIEN.

Fait partie du monument dit le *Volto Santo.*

1484 — L'Autel de Saint Régulus.
Cathédrale de Lucques.

1489 — Sépulcre du corps de San Pellegrino.
Petite chapelle de La Porta San Pietro à Lucques.

1490 — Pont sur le Serchio, a Moriano.
L'ouvrage est aujourd'hui détruit.

1490 — Sépulcre de San Romano.
Eglise de San Romano à Lucques.

1494 — Le *Pulpito*, Chaire a prêcher.
Cathédrale de Lucques.

1498 — Les deux Bénitiers de la Cathédrale.

1498 — Un Tabernacle de marbre.
Destination inconnue. — Aujourd'hui au South-Kensington de Londres.

1499 — (*Date probable*). Décoration de l'Autel de San Giovanni.
Cathédrale de Gênes.

1499 — Une petite Statue équestre de Saint Georges.
A Sarzana. — L'œuvre est brisée; les fragments sont conservés à la Municipalité de la ville.

Dates incertaines.

Un Buste du Christ (Marbre.)
Musée de Lucques.

L'Annonciation, Bas-relief (Marbre.)
Musée de Lucques.

Un Buste du Christ (Marbre.)
Musée national de Florence (Bargello.)

La Foi. Bas-relief marbre (Signé.)
Musée national de Florence.

Une figure allégorique. Profil à mi-corps. (Marbre.)
Musée national de Florence.

Frise provenant d'un tombeau de Lucques. (Marbre.)
Musée du South-Kensington (Londres.)

Statue demi-nature Vierge en prière (Marbre.)
Musée de South-Kensington (Londres).

Tête de femme, bas-relief profil (Marbre.)
Collection Beckerath (Berlin).

Frise de l'Entablement du Tombeau de Pietro Noceto.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS, DES MATIÈRES, DES GRAVURES DANS LE TEXTE ET DES PLANCHES [1]

Pages

Abergati (Niccolo) 12
Alberti (L. Battista) 56, 102
Alizeri (Frederico) 96, 97, 99
Anges (les) du Saint-Sacrement (pl. pag. 16).
Annonciation (de San Ponziano) (fig. pag. 116). . 115
Annunziata (L'). 56
Arca (de San Giovanni) 106
Archivio notarile (de Lucques) 69, 85
Arte in Lucca (Ridolfi) 49
Autel de Saint-Regulus (Frise) (pl. et fig. pag. 1, 60) 61
Avanza (Pietro d') (fig. pag. 9) 9, 45
Azzo Ubaldini 97

Baglioni 91
25 Balustrade du chœur de la Cathédrale.
Banco di San Giorgio . . . 96
Barbaro (Villa) 98
Bardini. 126
51, 129 Bargello 47, 128
Barnabo Visconti 97
Barocco (Style). 81
127 Beckerath (Bas-relief) . . . 126
Benedetto da Castiglione . . 75
94 Bénitiers (les deux) 93
Berlin 31, 57
33, 45 Bertini (Domenico) 79, 81, 86, 93
Bode (Wilhelm). . . 6, 57, 127
Bonaventura de Rossi . . . 99

[1] Les Chiffres qui précèdent les articles de cette table, indiquent les pages où se trouvent les gravures et les planches hors texte; ceux qui suivent, se rapportent au texte.

Pages

Borgia (César) 91
Bregno (Lorenzo) 97
Brunet 28
Bruni (Leonardo) 11, 14
Buonamici (Vincenzo) . . . 82
Buonvisi (Vincenzo) 82
Burckhardt (Jacob) 6

Calata (La) 90
Camayore. 93
Campana (Gigli) . . . 123 à 125
Campanari 106
Campori (Guiseppe) . . . 6, 99
Capranica. 12
Carminati (G. B. Bresciano) . 28
Carrare 95, 132
Castelloti 77
60, 70, 88 Cathédrale de Lucques.
86, 87 Chaire à prêcher (Cathédrale) 85
73 — (La) de Pise . . . 72, 73
92 Charles VIII. . . 89, 90, 97, 103
44 Christ dans l'Église de Lammeri 42
118 — (du Musée de Lucques). 118
119 — (du Musée du Bargello). 119
Ciampanti (Michele) 69
Cipriani Massarosa 59
Civitali da Bellauno 8
1 — (Matteo), portrait . . 1
— (ses fils) 8
— (Bartolommeo) . . 9, 27
Colleone (Le) 97
Confessione 61
Consani (Sculpteur) . . . 14, 114
Cordelari di Camaïorio . . . 104
Corpi Santi 24, 72
Courajod (Louis) 97

Dante (Le) 52
Durazzo (Marcello) 105
Desiderio 12
33 Domenico Bertini 16, 27, 30, 31, 33 35, 36, 49, 53
— del Giovanni . . . 13
Donatello 66, 89

Pages

Donati (Jacopo). 79
Doria (Battista) 108
Dreyfus (Gustave, sa collection) 58

Elisabetta Dei Gelli . . . 74, 93
Entragues (D') 91, 97

Farnocchia 17
Ferucci. 12
48 Foi (La) 47
Fornoue (Bataille de). . . . 90
Foscarini 10
Francesco di Giorgio Martino. 80
Frari (Église des) 63
Frey (le Dr Carl) 103
120 Frise de Tombeau au Musée de South-Kensington . . . 123

Gallicano 17
Garfagnana 17
Gaston de Foix. 91
Gattaiola (La) 126
Gattamelata 91
Gelis (Autel des) 58
Gênes (Travaux de) 105
Ghino da Siena. 20
Ghirlandaio 67, 68
Giannini (Michele). 85
Giornale Ligustico. 100
Giovanni (da Carrara) . . . 59
— (l'Évêque) 61
Gregorio da Firenze 13
Grillo (David) 100
Guglielmo della Porta . . . 106

68 Herodiade 66
Humanistes (Les) 5

Impresa 55
Innocent VIII 106
Isabetta dei Cordelari . . . 93

Jacopo della Quercia . . . 10, 113
— di Ghivizzano. . . . 20

Pages

121 Kensington-Museum . . 115, 123

Lamberi 42, 44, 118
43 Lammari 42, 51
Lazzari (Filippo) 11
Leonardo da Vinci. . . . 89, 97
Lomellini (Francesco) . . . 107
Lucca Della Robbia 40
Lucensio de Megliori. . . . 74

112 Madona Della Porto San Pietro 115
37 Madona Delle Tosse . . 39, 40, 68
Malatesta (Sigismond) . . . 80
Marc Aurèle (du Capitole) . . 97
Marchese (Vincenzo). . . . 6
Marsupini (Carlo) 11, 14
Martelli 13
Marti (Francesco da) l'Orfèvre 90
Martin (Francesco di Giorgio). 5
Martyre de Saint-Sébastien. . 67
Mazzarosa 6, 105
7 Michel Ange. 10, 18
Michelozzo 56
Milanesi 23, 24, 67
Mino da Fiesole . . . 66, 128
Minutoli (Carlo). . . . 6, 12, 62
Montalvi 48
Monte San Quirico . . . 35, 85
Moriano (Ville de). 79
Morrona (da). 6

Nicolas V. 12, 98
Noceto (Nicolas) . . 9, 60, 62, 64
13 — (Pietro) 54, 60, 64

Opera d'il Duomo 19, 71
Orsucci (Andrea) 77

Pagno di Lapo Portigiani . 2, 15
Palii (Fête des) 61
Pandolfo Ghirlando 104
21 Parapet (ancien) du chœur.
Parapeto (Le) 73
Pazzi (Les) 56
Perkins (l'Écrivain) 111

Pages

Pérugin 57
Pétrarque. 28
Piccolomini (Eneas) 12
Pieta (La). 84
94 Pile (dell' Acqua Santa) . . . 95
Pinturicchio 20
Piot (Eugène) 116
Pise (Travaux à) 71, 91
Pistoia 11
Pollaiuolo. 66
Porchetto Spinola 106
Predella 67
Promis. 80
86, 87 Pulpito (Le) 86, 87, 88

Rafaello Borghini 124
Ridolfi (Enrico). 2, 6, 23, 35, 48
50, 58, 59, 104
— (Michele) . . . 6, 14, 53
Robinson. 124
Ronceglia (Jan Michele). . . 69
Rossellino (Antonio) . . 12, 13, 58

103 Saint-Georges de Sarzana 96, 97, 98
99, 100, 101, 102, 103
32 Saint-Martin (Groupe de).
1, 64, 68, 105 Saint-Régulus . . 61
57 Saint-Sébastien, Volto Santo.
Saint-Silao 117
Salutati (l'Évêque). 118
San Cristoforo 132
San Frediano (Église de) . . 76
109, 112 San Giovanni (Chapelle
de) 106, 107, 108, 109
San Lorenzo (Chapelle de). . 106
104 San Michel (Madone à l'angle
de).
San Pellegrino Delle Alpi . . 75
San Petronio. 113
San Ponziano 116
San Quirico del monte . . . 75
82 San Romano. . . 81, 82, 83, 84
Sansavino (Andréa da) . . . 107
Santa Maria Della Rosa . . . 114
San Vito (Jacopo) 79

Pages		Pages
	San Vito (Marco)	79
	San Zanipolo (Venise) . . .	63
	Sarzana	96, 97, 98
	Sauli (Antonio)	107
	Savelli (Paolo)	97
44	Segromigno	42, 43, 49
	Serchio (Le)	79
	Sforza (Francesco)	91
	— (Giovanni)	98
	Sixte IV	17
	Smith (Thomas)	125
	Spence (W. C.)	125
	Statues (Six) de San Lorenzo .	111
	Strozzi	31
	Sueva dei Risalti . . . 17,	30, 32
	Symonds (John Addington).	3, 62
	Tabernacle du Saint-Sacrement	49
124	— du South-Kensington	125
	Tabernacoli	77
	Tagliapetra	29
	Tegrini	13
	Testament de Matteo	75
	Thomas de Zarzana	12
112	Tombeau (Fragment d'un) à l'Église de la Madone . . .	114
8	Tombeau de Pietro Noceto. .	9
	Trenta. . . . 6, 45, 46, 72,	116
	Trionfi (Pétrarque)	28
	Trocadero (Musée du) . . .	125
	Vasari 2,	15, 47
	Vechiano (Petrus de)	90
	Verocchio.	89
121	Vierge en prière (du South-Kensington)	124
	Vitali (Pietro)	9
	Volterra	17
52, 57	Volto Santo . . . 4,	53, 54, 56
	Volturio (Roberto).	80
	Wallis (Henry)	127

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00830 3584

La Vie d'un Patricien de Venise au XVI^e^ siècle, d'après les Papiers d'État des Archives des Frari, par CHARLES YRIARTE. — *Ouvrage couronné par l'Académie française.*

Édition de luxe grand in-8°, illustrée de 136 gravures, dont 16 tirées hors texte et 8 planches sur cuivre, d'après les Monuments du Temps et les Fresques de PAUL VÉRONÈSE. — Prix: 30 fr.; relié demi-maroquin avec fers spéciaux, 40 fr.; cinquante exemplaires sont imprimés sur japon . . . 60 fr.

Le texte est imprimé en 4 couleurs sur papier teinté. — La reliure reproduit en or une Dentelle vénitienne du XVI^e^ siècle; le milieu forme une Mosaïque gélatinée, imprimée en deux couleurs.

Venise, par CHARLES YRIARTE. — Histoire, Archives, Commeree, Navigation, Arsenal, Architecture, Sculpture, Peinture, Typographie, Littérature, le Verre, Mosaïque, Dentelle, Costumes, le Doge, Médailles, la Ville, la Vie. L'ouvrage est en un volume in-folio colombier, orné de 525 gravures, dont 80 de page entière; 44 sont tirées hors texte sur papier fort, et 8 en noir et rouge. L'impression, très soignée, est exécutée en caractères elzévirs sur papier vélin teinté.

Prix de l'ouvrage relié en demi-maroquin et toile, tranches dorées . . . . . 100 fr.

Nous ne possédons plus que quelques exemplaires reliés; l'ouvrage ne sera pas réimprimé.

Florence, par CHARLES YRIARTE. — Histoire de Florence, les Médicis, les Humanistes, les Lettres, les Arts (Architecture, Peinture, Sculpture, etc.). — Ouvrage de grand luxe, in-folio, faisant pendant à *Venise*.

Un volume de 400 pages de texte, imprimées sur beau papier teinté avec 500 illustrations et 6 planches sur cuivre, dont 80 grandes gravures formant page entière (14 imprimées en couleur et 42 sur papier très fort); 100 dessins représentant des lettres ornées, entourages, culs-de-lampe des XIV^e^ et XV^e^ siècles; 150 gravures représentant des vues pittoresques, architecture, monuments, sculptures, tombeaux, bronzes, fontaines, médailles, orfèvreries, etc.; 75 dessins de fresques, peintures miniatures; et 100 portraits environ d'hommes illustres, peintres, sculpteurs.

Prix de l'ouvrage complet en carton de luxe 60 fr.

Dans une belle reliure en demi-maroquin, couleur crème, avec une mosaïque des armes des Médicis en chromo au milieu, et ornements d'après les plus beaux monuments florentins en or et en noir sur les plats, tranches dorées. — Prix . . . . . 80 fr.

50 exemplaires, tirage d'amateur, ont été imprimés à part:

20 sur papier de Hollande *(Épuisé)* . . 150 fr.
20 sur papier de Chine . . . . . 200 fr.
10 sur papier du Japon *(Épuisé)* . . . 350 fr.

Rimini. — *Un Condottiere au XV^e^ Siècle.* — Études sur les Lettres et les Arts à la Cour des Malatesta d'après les Papiers d'État des Archives d'Italie. — Un volume grand in-8°, avec 200 illustrations d'après les Monuments du Temps. — Prix: broché, 25 fr.; relié toile avec fers spéciaux, 30 fr.; relié en demi-maroquin, 32 fr.; édition sur japon . . . . 60 fr.

Cette belle publication, qui fait suite à *Florence* et à *Venise* et qui forme un pendant au *Patricien* de Venise, est une étude d'art, une dissertation sur les origines de la Renaissance, ainsi que la description du fameux Temple construit et orné par les grands maîtres de l'Art. — Le programme attrayant du livre est divisé de la manière suivante:

Constitution des Monarchies italiennes. — Les Malatesta, Seigneurs des Romagnes, de Pesaro, de Rimini et de Fano. — Sigismond. — Les Condottieri, les Compagnies d'aventure. — Sigismond, ingénieur militaire. — Isotta de Rimini. — Sigismond et Aragon. — Le Temple des Malatesta. — Les Tombeaux de San Francesco. — Sigismond et le Vatican. — Malatesta Novello. — La Cour de Rimini. — Robert Malatesta, dit le Magnifique.

Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire, par CHARLES YRIARTE. — Un volume in-8°, imprimé en trois couleurs, avec luxe, sur papier du Japon, orné de vignettes et de dessins inédits d'INGRES et d'ARY SCHEFFER. — Prix . . . . 10 fr.

Cette publication n'est tirée qu'à 500 exemplaires numérotés à la presse; il ne nous en reste plus que quelques exemplaires. — Ne pas confondre cet ouvrage avec celui sur *Rimini*, qui forme un gros volume in-8° jésus.

Les Médailleurs de la Renaissance. — Histoire, description des médailles, biographies des personnages historiques, illustrations d'après les Monuments du temps, reproduction de dessins de maîtres et de médailles, par ALOÏSS HEISS.

Publication de grand luxe in-folio, paraissant par Monographies séparées, imprimées à 200 exemplaires seulement. Les six monographies qui ont paru sont:

Tome I. — *Le Pisan.* — Un volume illustré de 14 planches phototypiques inaltérables et 75 vignettes dans le texte, en partie gravées, d'après les documents de VALLARDI au Louvre. — Prix . . 40 fr.

Tome II. — *Francesco Laurana et Pietro da Milano.* — Un volume avec 5 planches phototypiques inaltérables et 60 fig. dans le texte. — Prix . 30 fr.

Tome III. — *Les Médailleurs de la Maison d'Este.* — Mareseotti, Lexignolo, Petrecini, Baldassare Estence, Coradini, et les Médailleurs anonymes travaillant à Ferrare au XV^e^ siècle. — Un volume avec 8 planches phototypiques inaltérables et 130 vignettes dans le texte. — Prix . . . . . 40 fr.

Tome IV. — *Léon-Baptiste Alberti, Matteo de Pasti et Anonymes de Pandolphe IV Malatesta.* — Un vol. in-folio, illustré de 8 planches phototypiques inaltérables et de 100 vign. dans le texte. — Prix. 40 fr.

Tome V. — *Niccolo Spinelli, Antonio del Pollaiuolo, Anonymes d'Alphonse I^er^ d'Este, de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, Giovanni del Corniole, Gentile Bellini. Anonymes de Lucrèce Borgia, de Laurent le Magnifique et de Mahomet II. Les della Robbia, Bertoldo, Costanzo.* — Un volume avec 11 planches phototypiques inaltérables et 100 vign. — Prix. . . . . 60 fr.

Tome VI. — *Sperandio de Mantoue et les Médailleurs anonymes des Bentivoglio, seigneurs de Bologne.* — Un volume in-folio, illustré de 16 planches phototypiques inaltérables, de 3 planches sur cuivre et de 160 vignettes dans le texte. — Prix . 100 fr.

☞ Pour paraître en 1886 le 7^e^ Volume contenant les Médailleurs de Venise.

L'Art en Italie. — Les Chefs-d'œuvre de la Peinture et de la Sculpture. Reproduction d'après les Grands Maîtres. — Un volume grand in-folio, avec 45 eaux-fortes et 600 illustrations dessinées d'après les originaux; le texte par MM. le Marquis BALDASSINI, *de Pesaro;* C. JACOPO CAVALLUCCI, *Professeur à l'Académie des Beaux-Arts à Florence;* G. LAFENESTRE, *Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire des Expositions de Beaux-Arts françaises et internationales;* THEMINES DE LAUZIÈRES; QUIRINO LEONI, *Secrétaire perpétuel de l'Académie romaine de Saint-Luc;* PAUL MANTZ, *ancien Directeur général des Beaux-Arts;* MICHELE MARONI, *Professeur à Ancône;* TULLO MASSARANI, *Correspondant de l'Institut;* P.-G. MOLMENTI, *Professeur à Venise;* G. MONGERI, *Professeur à l'Académie des Beaux-Arts à Milan;* LUIGI MUSSINI, *Directeur de l'Academie des Beaux-Arts de Sienne,* CORRADO RICCI, *Conservateur de l'Université à Bologne;* CHARLES YRIARTE, *Inspecteur des Beaux-Arts.* Précédé d'une introduction générale sur les Arts en Italie, par GEORGES LAFENESTRE.

Ce splendide ouvrage, publié sous les auspices de SA MAJESTÉ LE ROI D'ITALIE, sera imprimé à 200 exemplaires numérotés, sur papier du Japon.

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH